This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06658850 4

Digitized by Google

Digitized by Google

ANNEX

Archaeologische

Digitized by Google

MTI

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

NEANDRIA

EINUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÆOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

ROBERT KOLDEWEY

MIT EINEM PLAN UND 68 TEXTABBILDUNGEN

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1891

MTI
Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
1897.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
45900
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

R LIBRARY
EAST
NY

Digitized by Google

Abb. 1.

Die erste Bekanntschaft mit den Ruinen von Neandria auf dem Tschigri-Dag verdanke ich Joseph Th. Clarke, mit dem ich den Ort von Assos aus zu zwei verschiedenen Malen im Jahre 1882 besuchte; das zweite Mal fand Clarke jenes merkwürdige Capitell, dessen überraschend neue, dem ionischen Capitell ähnliche, aber in der Tendenz seiner Linienführung strict entgegengesetzte Form damals ohne Parallele dastand. Seit dieser Zeit hat mir der Ort als wünschenswerthes Object für eine nähere Untersuchung in der Erinnerung gelegen, und so beauftragte mich auf mein Ansuchen zunächst das Kaiserlich Deutsche archäologische Institut gelegentlich meiner Arbeiten auf Lesbos 1885—86 auch Tschigri in den Kreis meiner Untersuchungen zu ziehen, wenn die Zeit es erlaubte. Das war leider nicht der Fall, und erst im Sommer 1889 konnte ich den Platz von Neuem zu einer Ausgrabung empfehlen, als Herr Professor Furtwängler mich im Auftrage des Herrn Generalconsul Eisenmann, der die Kosten der Unternehmung tragen wollte, um einen solchen Vorschlag ersuchte.

Unterdessen hatte sich sowohl durch die Auffindung einer Reihe ganz ähnlicher Capitelle zu Kolumdado auf Lesbos als auch durch Puchstein's Behandlung des ioni-

Digitized by Google

schen Capitells die Frage nach der ursprünglichen Gestalt des zu dem Capitell vom Tschigri-Dag gehörigen Gebäudes derartig zugespitzt, dass eine Untersuchung dieser Ruine sehr wünschenswerth war. Wenn mit Bevorzugung dieses wichtigen Gebäudes die übrigen zahlreichen Ruinen der Stadt sowie die ausgedehnten Nekropolen im Wesentlichen aus Mangel an Zeit nur sehr wenig berührt wurden, so geschah es in der Hoffnung, dass der erfolgreiche Anfang die Gewähr für eine nachfolgende umfassendere Untersuchung bieten würde.

Dass ein solcher Anfang gemacht werden konnte, ist der Uneigennützigkeit der Herren Generalconsul R. Eisenmann, Generalconsul E. Landau und Commerzienrath Arnhold in Berlin zu verdanken.

Die Ausgrabung, zu welcher die Erlaubniss von der türkischen Regierung

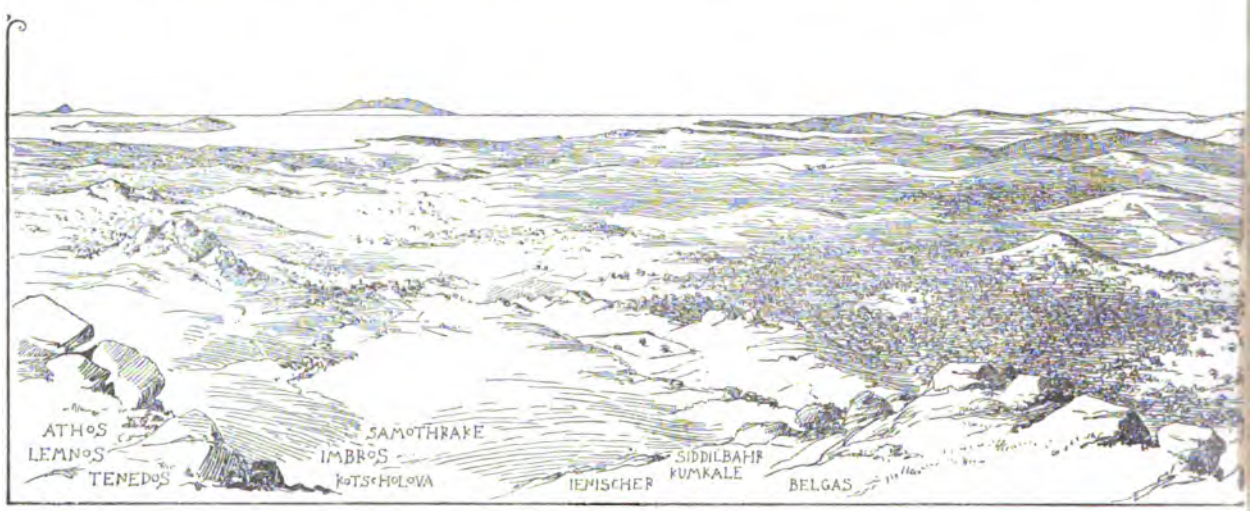


Abb. 2. Aussicht nach Norden.

durch die gütige Vermittelung des Deutschen Botschafters in Constantinopel Herrn von Radowitz Exc. erwirkt war, begann ich den 23. August 1889 am Tempel, der am 10. September im Wesentlichen freigelegt war, nahm dann einige Versuchsgrabungen in der Stadt und bei den Gräbern vor und verliess Tschigri-Dag am 23. October desselben Jahres. Für die Durchführung meiner Aufgabe bin ich ausser den schon genannten Herren auch dem Director des Museums zu Constantinopel, Herrn Hamdy Bey Exc. zu Dank verpflichtet sowie besonders meinem alten Freunde Frank Calvert, dessen Haus in Tschanak-Kalessi mir die gewohnte Gastfreundschaft auch diesmal gewährte.

Von der 500 m hohen Granitkuppe des Tschigri-Dag übersieht man einen

Digitized by Google

grossen Theil des 13stündigen Weges von Tschanak-Kalessi her (vergl. Abb. 1), der südlich von Ilion der vielgewundenen Skamanderschlucht bis zu dem kleinen Städtchen Ine folgt und dann steil zwischen Felshängen empor durch das Dörfchen Javaschlar (rechts auf dem Panorama Abb. 2) in vielfachen Windungen die Thore der alten Stadt erreicht. Unmittelbar am Fuss des Berges auf einer Kiskalessi genannten Kuppe liegen die Ruinen des alten Kenchreae (vergl. Clarke in der S. 6 Anm. 1 genannten Schrift S. 27). Deutlich verfolgt man den hier und da glitzernden Lauf des Skamander durch die dunkelgrüne Fruchtebene vom alten äolischen Kebrene bis zum heutigen Ine und dann durch die dunkele Schlucht jenseits der im Baly Dag endigenden Höhen bis zu seiner Mündung am Eingang der Dardanellen bei Kumkale. Ilion selbst ist durch eben den Baly Dag verdeckt, auf welchem Frühere die Reste des alten

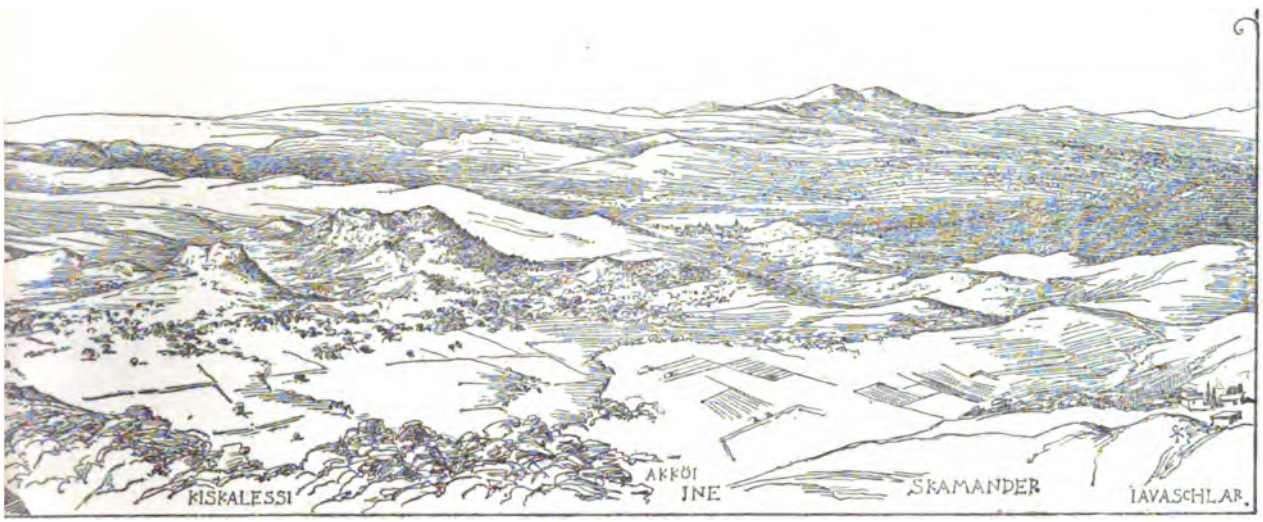


Abb. 2a. Aussicht nach Nordosten.

Troja zu erkennen glaubten. Auf dem Spiegel des Meeres, an dessen Ufern sich die wellige, vielfach mit Valonea-Eichen bewachsene Ebene zwischen Ilion und Alexandria Troas ausdehnt, ruhen wie schwimmend Tenedos, dem Sminthier heilig, Lemnos, über dessen Contour bei Sonnenuntergang des Athos Spitze blickt, Imbros und die geheimnissvolle Samothrake. Allnächtlich aber schickt der Leuchtthurm von Siddilbahr auf der Spitze des thrakischen Chersones sein wechselnd leuchtendes Feuer herauf. Die Aussicht nach Süden zu ist enger begrenzt durch die Uferhöhen des Satnioeis, über welche jedoch die mir so wohl bekannte Spitze des Hypsilo-Monastir (nicht des Lepetymnos!) auf Lesbos zu sehen ist.

Ist diese bevorzugte Lage schon an sich imstande, die einstige Blüthe der

Digitized by Google

Stadt zu erklären, so kommt hinzu ein ausgedehntes Ackerland am Fusse des Hügels, Quellen in der Nähe der Stadtmauer, die nur zum Theil im Sommer versiegen, endlich die vorzügliche Vertheidigungsfähigkeit des Stadtgebiets. Letztere musste allerdings erkauft werden durch die ausserordentlich hohe Lage, die zusammen mit der Unmöglichkeit der Anlage einer ununterbrochenen Wasserzufuhr durch Leitung den Verfall der Stadt von einer Zeit an innerlich verschuldete, als grösserer Verkehr mit der übrigen Welt zur Nothwendigkeit geworden war.

Was an schriftlichen Quellen für die Stadt wichtig ist, hat Clarke[1]) mit solchem Fleisse bei Gelegenheit der Publication des Capitells zusammengetragen, dass ich hier darauf nicht näher einzugehen brauche.

Die Identificirung mit dem äolischen Neandria hat zuerst Frank Calvert[2]) unternommen. Jetzt kommt hinzu, dass unter den 24 Münzen, die ich auf dem Stadtgebiet zum Theil selbst gefunden, zum Theil von den ausschliesslich den Berg umziehenden Hirten gekauft habe, die von Neandria weitaus vorwiegen. Am häufigsten ist die von Head, Historia numorum, Oxford 1887 S. 473 in die Zeit 400—300 gesetzte kleine (Æ 6) Münze mit dem jugendlichen (Apollo?) Kopf auf der einen, mit Gerstenkorn, Traube und der Beischrift NEAN auf der andern Seite. Diese Münzen gehören den allerobersten Schichten der Stadtruine an und es bestätigt sich damit die Nachricht bei Strabo XIII 604, dass durch Antigonus die Einwohner von Neandria zusammen mit denen von Kebrene und andern Ortschaften nach dem neu gegründeten Alexandria Troas versetzt worden seien. Hierdurch gewinnen wir einen ausserordentlich wichtigen äussersten Termin für die Zeitbestimmung der Ruinen von Neandria, welchem diese nirgends widersprechen. Bedenkt man schliesslich, dass Alexandria Troas genau die oben angegebenen Eigenschaften besass, welche Neandria fehlten, nämlich bei gleicher Vertheidigungsfähigkeit und gleichem Ackerland eine bequemere Lage und ausreichende Wasserzufuhr, so kann es als sicher gelten, dass Neandria von ca. 300 v. Chr. ab vollständig verödete, ein Zustand, der durch die Uebertragung des Neandrischen Münzwappens, eines weidenden Rosses, auf die Münzen von Alexandria Troas gleichsam besiegelt wurde.

Die etwa 1400 m lange und 450 m breite Stadt umfasst mit ihrem 3200 m langen Mauerzuge zwei Gipfel, von denen der nordwestliche um 21 m höher ist als der südöstliche; die Niederung zwischen beiden endigt nördlich und südlich in je einem grösseren Thor (1 und 6 auf dem Plan), während die beiden andern

[1]) Papers of the Archaeological Institute of America: A protoionic Capital from the site of Neandreia by Joseph Th. Clarke. Baltimore 1886. — Dasselbe im American Journal of Archaeology II 1885 S. 1 ff.

[2]) On the Site and remains of Cebrene, im Archaeol. Journal XXII London 1865 S. 51 ff.

Digitized by Google

Hauptrichtungen durch die Thore 4 und 8 gedeckt, der übrige Mauerzug aber noch in 7 schmalen Pforten (2, 3, 5, 7, 9, 10, 11) geöffnet ist. Für Abfluss des Tagewassers durch die Mauer ist durch die üblichen Abzugscanäle gesorgt (D im Plan), bei denen aussen vorspringende Ausgüsse das Wasser von der Mauer weit wegschleudern. Die fast überall sehr steil antretenden Felshänge haben eine Flankirung der Mauer durchgängig entbehrlich gemacht, nur an den mehr gefährdeten südlichen Theilen ist eine Bewehrung mit rechteckig vortretenden Thürmen angeordnet, deren kürzeste Courtine (μεσοπύργιον) an der vorspringenden Südecke 27 m beträgt. Zu jedem Thurm, ebenso zu einigen thurmlosen Mauerstrecken führt eine innen an die Mauer gebaute Steintreppe empor (T im Plan).

Die Construction der meist 3 m dicken Mauer ist als das bei griechischen Städtemauern fast ausschliesslich angewendete Diamicton [1]) zu bezeichnen: zwei äussere Quaderschichten mit Füllmasse aus kleinen Steinen und Erde. Die unregelmässigen Granitquadern, deren Lagerfugen gebrochen durchgehen, stossen meist nicht rechtwinklig zusammen, ihr Flächenverhältniss ist meist kurz, bei durchgängiger Höhe von 40—50 cm; mehr als vierseitige Blöcke sind sehr selten. Die Fugen schliessen gut, die Flächen sind mehr bossenartig behandelt und nur an den Ecken der Thürme (vergl. Abb. 4) durch einen

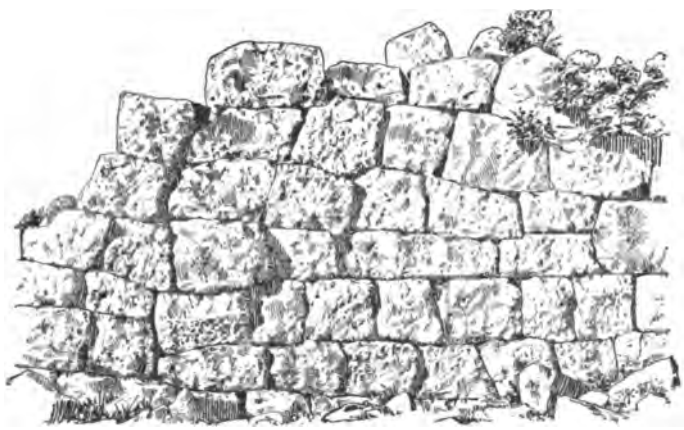


Abb. 3. Maueransicht bei b im Plan.

Abb. 4. Vom südlichen Hauptthor.

[1]) Plin. 36, 51: medios parietes farcire fractis caementis diamicton vocant. Zu unterscheiden von emplecton vergl. Koldewey, Lesbos S. 6.

Digitized by Google

glatten Randbeschlag ausgezeichnet. An solchen Stellen wird auch die Schichtung eine regelmässigere und geht dann vielfach in mehr oder weniger reinen Quaderbau über,

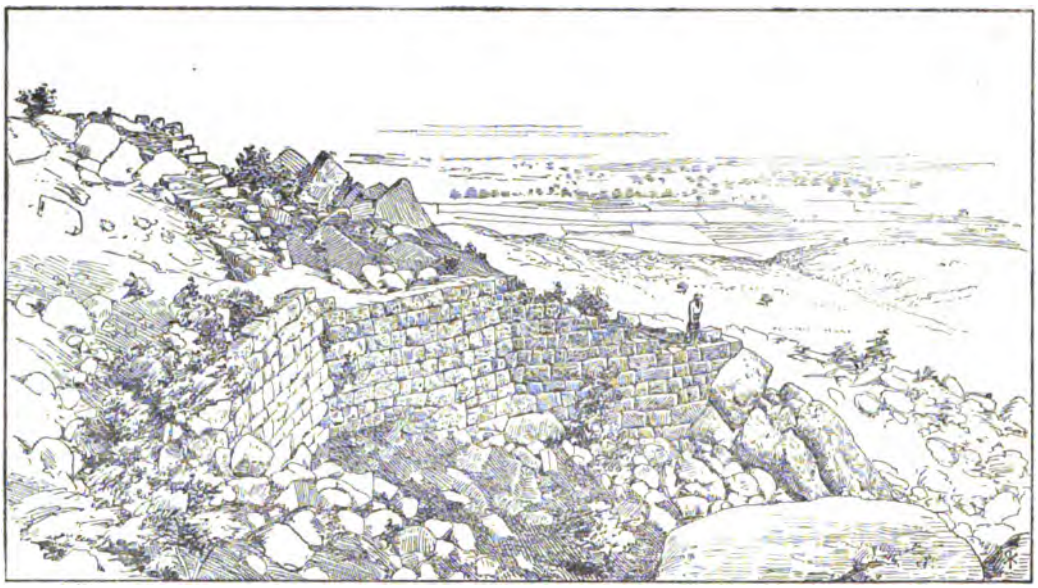


Abb. 5. Stadtmauer im Osten (d im Plan).

so ausser den Thurmecken selbst auch an Stellen wie d im Plan, wo die Mauerwinkel dichter aneinander treten (Abb. 5). Vortretende Felsen sind mit Vorliebe in den Mauer-

Abb. 6. Mauer bei c im Plan.

zug direct aufgenommen, indem die Blöcke an solchen Stellen mit grosser Sorgfalt zwischen die Felsspalten eingepasst worden sind (Abb. 6).

Den vier Hauptthoren (1, 4, 6, 8 im Plan) ist diejenige Eigenschaft gemeinsam, auf welche im höheren Alterthum besonderer Werth gelegt wurde, nämlich dass der Zu-

Digitized by Google

gang zu ihnen nicht grade, sondern schräg von der Linken stattfinde, so dass der Angreifer namentlich in der unmittelbaren Nähe des Thores seine beschildete Linke von der Mauer abwenden musste. Dieses Erforderniss fasst Vitruv I 5, 2 in die Worte: excogitandum uti portarum itinera non sint directa sed scaeva. namque cum ita factum fuerit, tum dextrum latus accedentibus quod scuto non erit tectum proximum erit muro. Solcherart müssen auch die skaeischen Thore (scaevus = σκαιός) Homers gewesen sein[1]) und es ist darauf aufmerksam zu machen, dass das südliche Hauptthor in Hissarlik, welches bisher wohl also genannt wurde, nicht „skaeisch" ist, dass vielmehr diese Eigenschaft nur einem der beiden kleinen Thore zugesprochen werden kann. Das grossartigste Beispiel einer skaeischen Thoranlage liegt in dem Hauptthor von Tiryns vor.

Bei sämmtlichen dieser skaeischen Thore von Neandria ist auch auf die Gewinnung eines bedeutenden Vorhofs Rücksicht genommen, so dass das eigentliche Thor im Hintergrunde dieses Hofes liegt und die Anlage echt griechischen Character erhält. Dabei ist das nördliche Hauptthor (1) ganz ohne Thürme geblieben, das östliche (4) hat nur auf der linken Seite einen, das südliche (6) zwei, von denen der linke weiter vor-

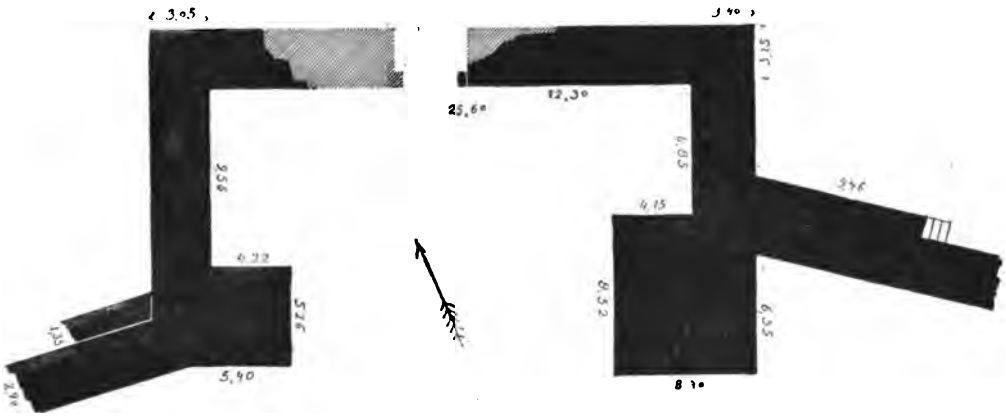


Abb. 7. Südliches Hauptthor. Mst. 1 : 400. (Der Pfeil bezeichnet die Nordrichtung).

steht als der rechte (vergl. den Grundriss Abb. 7), das südliche Nebenthor hat den linken Mauerschenkel thurmartig verlängert vorgeschoben (Abb. 8). Von den Pforten characterisiren sich namentlich 3, 9 und 10 als Ausfallsöffnungen, da sie rechtshandig schräg durch die Mauer gelegt sind, so dass der Ausfallende zunächst seine beschildete Linke nach aussen kehrt[2]).

Für die Zeitbestimmung dieses grossen Mauerringes hat man in Betracht zu ziehen, dass zwischen die Zeit der Verödung um 300 v. Ch. und die des Mauerbaus die

[1]) E. Curtius, Zur Geschichte des Wegebaues bei den Griechen II S. 274.

[2]) Vergl. Rochas d'Aiglun, Principes de la Fortification antique. Paris 1881 S. 76.

Digitized by Google

Errichtung der zahlreichen wohlgefügten Häuser zwischen dem nördlichen und südlichen Hauptthor fallen muss; wenn diese Periode mit einem Jahrhundert richtig geschätzt ist, so können wir die Stadtmauer ohne Bedenken dem 5. Jahrhundert v. Chr. zuweisen.

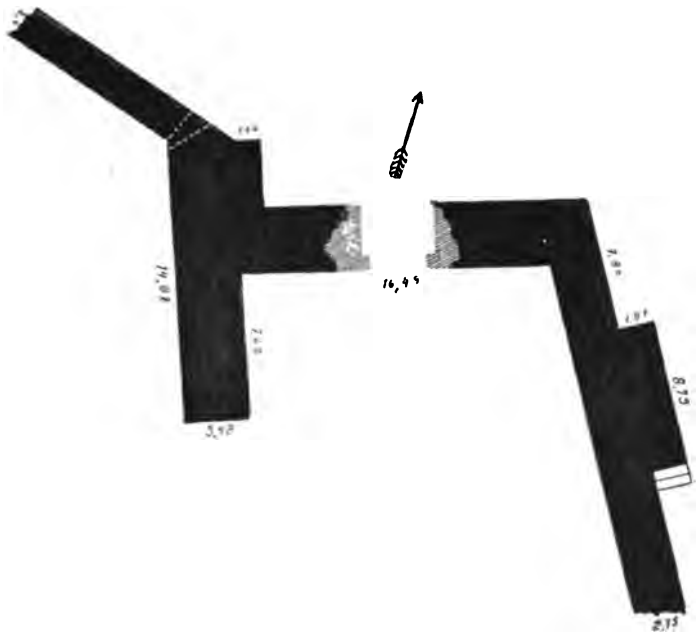


Abb. 8. Südliches Nebenthor. Mst. 1 : 400.

Jedenfalls ist der grosse Mauerring aber nur eine Erweiterung einer älteren bei weitem kleineren Ummauerung (schraffiert auf dem Plan) des nordwestlichen Gipfels, die zum Theil, nämlich in der ganzen nordwestlichen Ecke, in die neue Befestigungslinie mit aufgenommen und noch heute in vielen aus verhältnissmässig kleinen Blöcken bestehenden Stücken sichtbar ist. Im Norden ist die Verschiebung der späteren Mauer auf dem eigentlichen Felsgrat kenntlich und der Pforte 11 entsprechend lag auch in der älteren Linie ein Zugang mit nordwestlich abführendem Wege. Zwischen der Pforte 11 und dem nördlichen Hauptthor verläuft die alte Spur unter die spätere Mauer, so dass über ihr gegenseitiges Altersverhältniss kein Zweifel sein kann. Sie läuft dann innerhalb der neuen Umschliessung auf dem Plateaurande südwestlich weiter und in der darauffolgenden Umbiegung nach Westen lag das alte, von einem quadratischen Thurm links flankierte Hauptthor, dessen steil nach unten führender Zugang durch einen vorgestreckten Mauerschenkel geschützt wird. Ein weiterer Zugang lag wahrscheinlich in der Nähe von a. Von den quadratischen Mauerthürmen in dieser Strecke sind zwei mit einer Courtine von 23 m deutlich, andere in Spuren zu erkennen. Der Baucharacter weicht stark von der grossen Umfangsmauer ab und ist roh polygonal mit selten und nur auf kürzere Strecken durchgehenden Horizontalfugen. Zwischen dem Hauptthor und dem nächst angegebenen ruht bei a im Plan diese Mauer auf einem zwischen dem Fels sorgfältig eingebetteten Mauerstück, dessen unregelmässige Quadern in ihrer sorgfältigen Schichtung auffallend mit der darüber liegenden contrastieren (Abb. 9), mit der späteren grossen Um-

Digitized by Google

fassungsmauer aber eine grosse Verwandtschaft zeigen. Sie sind der spärliche Rest einer ältesten, wie es scheint nicht vollendeten Befestigung der Burg. Man kann nun kaum

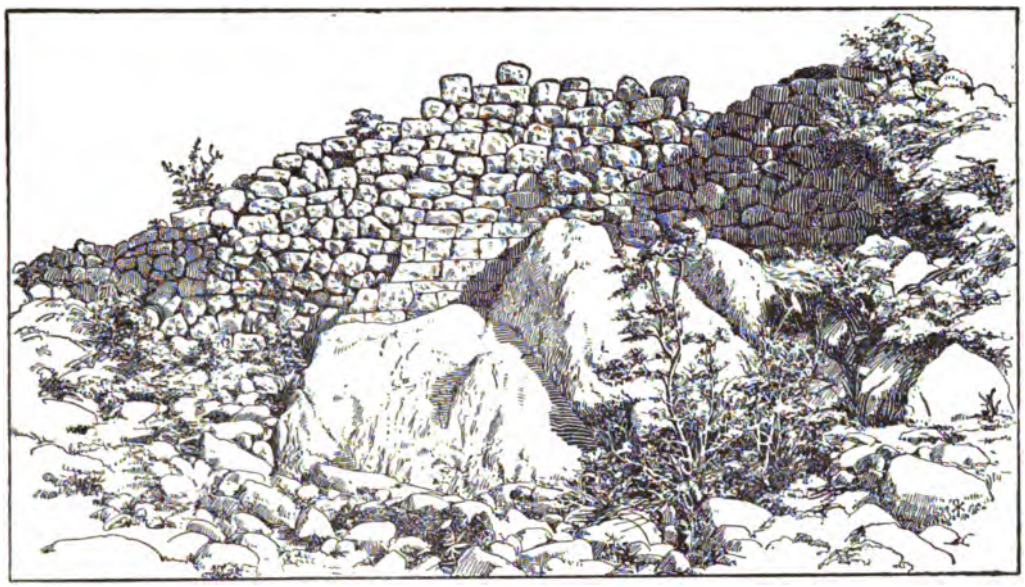


Abb. 9. Alte Burgmauer (bei d im Plan).

annehmen, dass dieser scharfe Wechsel im Baucharacter nur die Folge einer übereiligen Vollendung der begonnenen Mauer sei, vielmehr ist wohl zu vermuthen, dass hier eine vorübergehende Fremdherrschaft, durch die das aufkeimende Staatswesen zeitweilig unterdrückt wurde, eine monumentale Spur hinterlassen habe. Da der Tempel, wie wir weiter unten sehen werden, im Character mit dem ältesten kleinen Stück übereinstimmt und dem siebenten Jahrhundert zuzuweisen ist, so bleibt etwa das sechste Jahrhundert für die Erbauung dieser alten von Fremden herrührenden Burgbefestigung übrig, die danach mit der Ausdehnung der lydischen Machtsphäre in jener Zeit in Verbindung gebracht werden könnte.

Mit Ausnahme des ebeneren unteren Plateaus in der alten Stadt, die man die Akropolis der späteren nennen kann, ist das ganze Gebiet ausserordentlich steil und abschüssig nach Süden gewandt, trotzdem aber dicht bedeckt mit Resten von Häusern, die nur auf dem Plateau zu grösserer Entfaltung sich ausbreiten konnten. Hier unten erkennt man auch wenngleich nicht einen vollständigen Grundriss so doch einzelne Gruppen von Gebäuden mit schmalen winkligen Strassen dazwischen. Alle Häuser aber sind aus gut gearbeiteten Blöcken gebaut, von denen einige mehr, andere weniger ins Polygonale übergehen. Diese Monumentalität in der Privatarchitectur ist über die ganze neuere Stadt hin bemerkbar, nur mit dem Unterschiede, dass in der unteren Stadt — weniger in den

Digitized by Google

westlichen, auffallend in den mittleren Theilen — die Häusergrundrisse rechteckiger und grossräumiger werden, während im südöstlichen Stadtgebiet die Häuser wieder unansehnlicher und auch seltener sind. Ferner treten hier die einzelnen sonst nur sporadisch sichtbaren Felsengruppen mächtiger zu Tage, als auf dem Sattel und dem westlichen Hügel.

Eine breite etwas gebogene Strasse verbindet das nördliche Hauptthor mit dem südlichen und durchschneidet fast rechtwinklig eine etwa fünffache Reihe wohlgebauter Häuser, deren Grundrisse ohne Grabung nur so weit zu erkennen waren, wie sie auf dem Plan zur Darstellung gebracht sind. Nördlich von dieser Gruppe, zwischen ihr und der Stadtmauer, liegt der einzige grössere vollkommen ebene Platz, der zum Theil durch Aufschüttung künstlich hergestellt ist, und dem man darum eine hohe Bedeutung beimessen muss. Bei seiner Längenausdehnung von 200 m wäre er für ein Stadium wohl geeignet. Auch der östlich an den Tempel stossende kleinere Platz ist einigermassen eben und frei. Hier führt eine nicht ganz grade Strasse auf das alte Burgthor zu. Schon in der Nähe des letzteren, rechts vom Wege, bemerkt man ein aus 14 gleichwerthigen Räumen bestehendes Gebäude, in dessen zweitem Zimmer bei der Ausräumung die beistehend wiedergegebene Bustrophedon-Inschrift gefunden wurde. Das Haus macht den Eindruck eines Stoengebäudes mit Gemächern hinter der Halle, obwohl von Säulen bisher Nichts bemerkbar ist. Ein bemerkenswerthes Gebäude scheint schliesslich auch südlich von der alten Burgmauer gelegen zu haben, von welchem eine circa 70 m lange Mauer zu erkennen ist; etwa in der Mitte dahinter liegt gesondert ein halbkreisförmiger circa 8 m im Durchmesser haltender Unterbau. Diese Anlage, die vorher genannte Stoa und einige Häuser aus dem regelmässiger gebauten Stadttheile würden nächst der Durchforschung des Burgplateaus und einer weiteren Untersuchung der Nekropolen die nächsten Ziele einer zukünftigen Ausgrabung sein müssen.

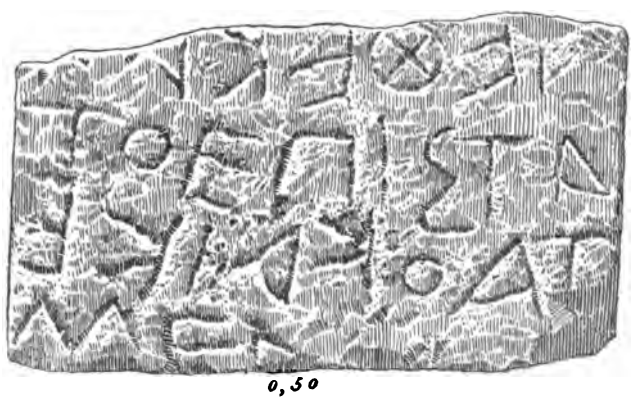
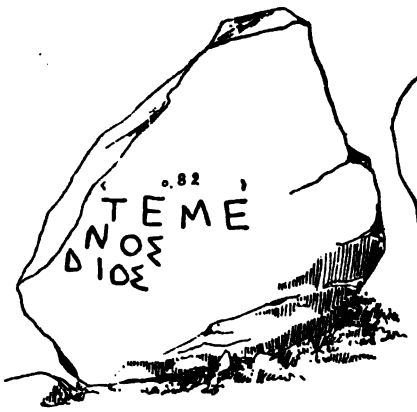


Abb. 10. Inschrift auf einem Parastadenfragment aus Granit.

Wohnhäuser ausserhalb der Stadt finden sich am ganzen Wege vom nördlichen Hauptthor auf weite Strecken hinaus, so dass hier und da einzelne Gruppen wie kleine Vorstädte liegen. Auch der Stadtmauer näher an den Abhängen nordwestlich, in hervorragender Weise aber südwestlich haben sich Häuser auf kleineren Plateaus zwischen den Felsen eingenistet.

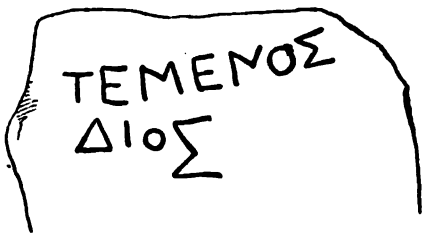
Digitized by Google



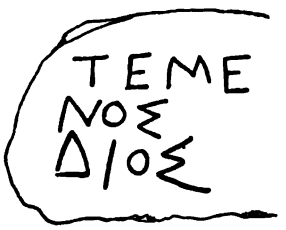
11.

12

13.



14.



15.

16.

Abb. 11—16. Felsinschriften, 1 Kilometer südlich von der Stadt.

Den Thoren 1, 4 und 6 entsprechend verlaufen die drei Hauptzugänge. Beim nördlichen Hauptthor veranlasste besondere Steilheit der Hänge die Abstützung des sanft ansteigenden Weges durch eine grob polygonal gebaute Mauer, die bis zu der etwa einen Kilometer entfernt liegenden gewaltigen Quelle in einzelnen Stücken zu verfolgen ist; die Strasse ist hier und da noch mit grossen gespaltenen Granitplatten polygonal gepflastert. Auch der Zugang zur Pforte 3 wird bis auf eine Entfernung von ca. 150 m von einer Stützmauer getragen.

Merkwürdig sind die ein Paar hundert Meter südöstlich der Stadt gelegenen und fast das ganze Jahr hindurch, wenn auch spärlich fliessenden Quellen, die für die Bewohner von grosser Bedeutung gewesen sein müssen, obwohl zur eigentlichen, aber sehr umständlichen Wasserversorgung von Neandria die oben genannte Hauptquelle diente.

Unter den südlich, etwa einen Kilometer von der Mauer entfernten und noch zum Theil zwischen Felsen liegenden Abhängen fällt heute ein grosser ganz ebener Platz auf, in dessen Mitte ein Paar grosse Platanen eine immer sprudelnde Quelle beschatten. Auf den rings um dieses Feld hervortretenden Felsspitzen kehrt mehrfach in grossen Lettern die Inschrift „Bezirk des Zeus“ wieder. Ich sah von diesen Inschriften die hier (unter 11—16) abgebildeten sechs, doch

Digitized by Google

lassen sich deren wohl noch mehr finden. Unter den wechselnden Buchstabenformen sind besonders beachtenswerth die kalligraphisch vergrösserten Schlusssigma und die vielfach stark ungleichschenklichen ϻ und ϻ.

Die Nekropolen vertheilen sich der natürlichen Lage gemäss auf die Zugänge zu den Thoren. Die eine dehnt sich zu beiden Seiten des Weges zum nördlichen Hauptthor etwa einen halben Kilometer weit aus, so dass ihr letzter Theil ein von Felsen umschlossenes Blachfeld einnimmt. Die zweite liegt neben dem Wege zur Pforte 3 und die grösste und offenbar hauptsächlichste in den felsigen Abhängen südlich von der Mauerpartie zwischen den Thoren 4 und 8.

Nach der Art und Weise der Bestattung können wir die Gräber von Neandria unterscheiden als: 1. Ziegelgräber, 2. Pithosgräber, 3. Platten- oder monolithe Kisten von ca. 60 cm Länge, 4. Platten- oder monolithe Sarkophage von Mannslänge, von denen die letzteren entweder in die Erde gesenkt sind oder frei stehen. Von diesen Arten scheinen sich die 3 ersten auf Aschenbestattung zu beziehen.

Von den 30—40 aufgedeckten Gräbern sind die im Folgenden einzeln beschriebenen die wichtigeren; sie lagen meist dicht unter der Erdoberfläche, höchstens bis zu $1^1/_2$ m tief.

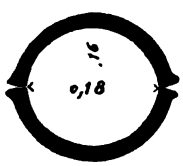


Abb. 17.
Mstb. 1 : 10.

Abb. 18.
Mastb. 1 : 40.

Abb. 19.
Mstb. 1 : 3.

1) Ziegelgrab bestehend aus 2 mit der concaven Seite aufeinandergelegten Hohlziegeln von beistehendem Querschnitt 65 cm lang, gefunden ca. 50 m südlich vom südlichen Hauptthor, 50 cm tief (Abb. 17). Inhalt: Humus, wenige Kohlenstückchen und Knochenasche.

2) a. Pithos aus rothem Thon von nebenstehendem Querschnitt (Abb. 18). Auf der Seite liegend neben dem Ziegelgrab gefunden und zwar zerbrochen und vielleicht schon früher geöffnet.

b. Bodenstück eines ebensolchen Pithos, gefunden ebenda.

c. Aufrechtstehender Pithos, dessen oberer Theil zusammengedrückt ist, in Scherben gefunden südwestlich vom südlichen Hauptthor.

3) a. Kleine Plattenkiste gefunden südwestlich vom Südthor. Inhalt: Humus, wenige schwarze duffe Scherben, ein kleiner Doppelhenkel-Becher aus schwarzem, duffem Thon (Abb. 19).

b. Kleine Plattenkiste, westlich vom Südthor. Inhalt: Humus und unten Kanne aus schwarzem, duffem Thon (Abb. 20).

c. Kleine Kiste aus gespaltenen Granitplatten

Abb. 20. Mstb. 1 : 3.

Digitized by Google

Abb. 21.
Mstb. 1 : 40.

(Abb. 21), darin in Humus verpackt unter Beimengung von kleinen Steinen 3 Gefässe aus duffem, locker gebranntem schwarzem Thon, nämlich: eine Schaale mit 2 durch den Rand gebohrten Henkellöchern (Abb. 22) und eine kleinere und eine grössere (Abb. 23) Kanne.

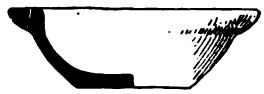


Abb. 22. Mstb. 1 : 4.

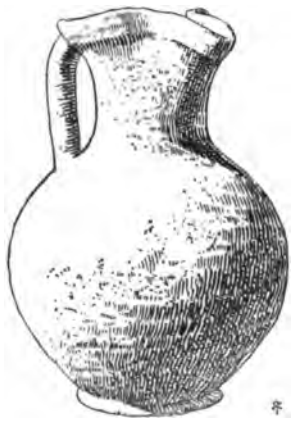


Abb. 23. Mstb. 1 : 4.

d. Kleine Plattenkiste, fast an der Erdoberfläche westlich vom Südthor gefunden ohne Deckel, darin in Humus: eine Kanne von der Form Abb. 23 aus schwarzem, wenig gebranntem Thon, ganz zerbrochen, aber die Stücke ihrer Form nach noch erkennbar, drei Fläschchen von der Form Abb. 28 und eine weibliche Figur (Abb. 24), dazu die Fragmente einer zweiten ähnlichen, beide aus röthlichem Thon. Die Figur mit hohem Kopfputz und herunterhängendem Schleier hält die rechte Hand mit einer Blume (?) auf der Brust, die Linke herabhängend fasst das Gewand.

Abb. 24. Mstb. 1 : 2.

e. Monolithe Kiste innen 27 cm × 78 cm gross, 30 cm hoch, darin an Scherben: rothe, schwarze, rothe mit schwarzem Firniss und hellgelbe, dann: Knochenstückchen, Kohle, 10—15 kleine Steine, Ziegelbrocken, von denen einige verschlackt. Alles in Humus verpackt, der Deckel lag dichtschliessend darauf.

f. Kleine monolithe Kiste, war früher schon geöffnet, der Deckel oberflächlich wieder darauf gelegt.

4) a. Platten-Sarkophag (Abb. 25), gefunden dicht südlich vom Südthor, 0,60 m hoch (im Innern), aus sorgfältig aneinander gearbeiteten Granitplatten, mit Humus gefüllt, der aber wahrscheinlich grösstentheils später hineingestäubt ist; in den unteren Humusschichten wenige kleine Steine. An Knochen sind erkennbar erhalten namentlich Füsse und Schädelstücke. Zu Füssen links bei D: eine Schaale aus feinstem rothem Thon von feiner Arbeit, mit schwarzem, namentlich innen sehr schönem Firniss, unten rother Ring und rother Mittelpunkt, innen Strich-

Abb. 25. Mstb. 1 : 40.

Digitized by Google

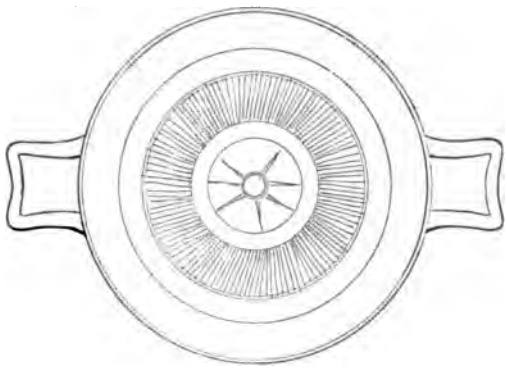


Abb. 26. Mstb. 1 : 4.

Abb. 27. Mstb. 1 : 4.

Abb. 28. Mstb. 1 : 3.

Abb. 29.

ornamente, vor dem Firniss in den halbtrocknen Thon eingedrückt (Abb. 26), die Kreise auf der Scheibe hergestellt. Rechts bei E: eine Kanne aus schwarzem, duffem Thon (Abb. 27), mit Kleeblatt-Mündung, am Hals mit eingedrückten Linien verziert. Weiter oben rechts bei C: ein Fläschchen aus gelbem Thon mit eingeritzten Ornamenten: Sterne mit wenigen rothen Tupfern (Abb. 28). In der Halsgegend bei A: eine einzelne kleine Perle aus Achat, durchbohrt, unregelmässig geglättet. Links in der Mitte bei B verrostetes, jetzt formloses Eisenstück. Scherben dem Humus beigemengt, meist duffschwarz, eine (Abb. 29) hellgelb mit zwei schwarzen und einem violetten Streifen.

b. Etwa 20 monolithe Sarkophage liegen meist halb zu Tage in allen drei Nekropolen, selten nur in der östlichen, alle früher schon geöffnet, der Deckel entweder zerschlagen oder nachlässig wieder aufgelegt, daher ohne Inhalt. Ebenso sind von ursprünglich freistehenden Sarkophagen ausschliesslich Bruchstücke gefunden worden und zwar 4 bis 5 in der nördlichen und in der südlichen Nekropole. Sie bestehen nicht wie die übrigen Sarkophage aus Granit, sondern aus jenem leicht zu bearbeitenden Liparit, der das Material für die Tempelcapitelle bildete. Die Deckel sind flach nach beiden Seiten abgeschrägt, aber ohne Akroterien; an einem in der Nähe des Südthores gefundenen Stück sitzt dagegen dicht bei der Ecke eine rechteckige Erhöhung.

Eine Kennzeichnung des unterirdischen Grabes ist im Ganzen selten bemerkbar. Die einfachste Art ist die Aufrichtung einer wie es scheint gänzlich unbearbeiteten Platte,

Digitized by Google

die jedoch in ihrer Form im allgemeinen den Umrissen einer menschlichen Gestalt nahe kommt (Abb. 30); es sind plattenförmig gespaltene Blöcke, die unten schmaler sind, im oberen Theile häufig auf beiden Seiten eine Erweiterung und oben einen kurzen Ansatz haben; aufgestellt sind sie ohne Basis, einfach in die Erde hineingelassen, 2 bis 4 m hoch, und kommen ausschliesslich in der südlichen Nekropole vor; ich habe deren etwa 6 bemerkt.

Abb. 30.

Eine andere Form ist die Aufschüttung eines kleinen Erdhügels, der zwar selbst nirgends erhalten ist, dessen kreisförmige Unterlage aus kleineren Handsteinen aber vielfach in der südlichen Nekropole sichtbar wird. Das bemerkenswertheste Beispiel liegt etwa 100 m westlich von der südlichsten Spitze der Befestigung (vergl. den Querschnitt A und den Grundriss B auf Abb. 31). $1^1/_2$ m unter dem ebenen Boden, aus welchem einige Felskuppen herausragten, lag das Grab innerhalb einer Felsspalte, so dass zwei Seiten des Sarges vom Fels selbst gebildet wurden, während Unter- und Oberplatte zwischen die Felswand eingeklemmt waren und die Schmalwände durch lose angelegte Blöcke gebildet wurden. Der Inhalt bestand ausschliesslich aus Sand mit wenig Humus und einigen kleinen schwarzen Scherben. Den oberen Theil des Spaltes füllte Humus mit einigen Felsstücken dazwischen aus und auf der Oberfläche lag kreisförmig im Durchmesser von 1,10 m eine Packung aus kleinen Steinen, offenbar nur der einfache Unterbau für einen jetzt verschwundenen Erdhügel. Concentrisch mit dieser Packung in einem Durchmesser von ca. 3 m lief eine Reihe von nicht sehr dicht gestellten grösseren Steinen herum wie zu einer rohen Umhegung des Ganzen. Solche Hügel-Unterbauten mit der Umhegung aus grösseren Blöcken habe ich in der Nähe des beschriebenen an 4—5 Stellen mehr oder weniger deutlich bemerkt.

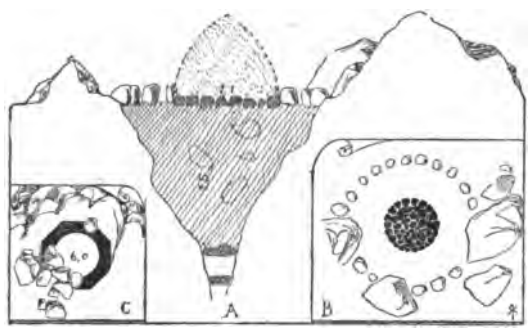


Abb. 31. A. Mstb. 1 : 75, B. 1 : 150, C. 1 : 1000.

Von der monumentaleren Gestalt eines Tumulus ist südlich vom südlichen Hauptthor ein guter, obwohl im Zustande wie es scheint absichtlicher Zerstörung befindlicher Rest gefunden worden (vergl. den Grundriss Abb. 31C). Es ist ein achteckiger Unterbau aus gut gearbeiteten, unregelmässigen Quadern, darinnen eine kreisrunde Kammer. Erhalten sind nur die unteren zum Theil in den Fels eingebetteten Schichten. Grosse Felsblöcke sind in das Innere mit verbaut. Auf der einen (östlichen) Seite fanden sich viele kleine unförmliche Stücke sehr grosskörnigen weissen Marmors und im Innern einzelne Stücke eines freien Sarkophags aus röthlichem Liparit in sehr feiner Flächenarbeit.

Digitized by Google

Ob dieser Sarkophag innerhalb der kreisförmigen Kammer selbst gestanden habe, lässt sich nicht feststellen, jedoch eben so als wahrscheinlich annehmen, wie nach den Marmorsplittern die ursprüngliche Existenz eines statuarischen Schmuckes.

Ueber die Vertheilung der verschiedenen Grabformen auf die drei Nekropolen lässt sich nur so viel sagen, dass die reichste südliche Totenstadt Gräber aller Arten gleichmässig aufweist; frei gearbeitete Sarkophage, Stelen und Tumuli habe ich nur hier bemerkt, während die östliche Nekropole fast ausschliesslich monolithe und Plattenkisten, die nördliche überwiegend grosse Sarkophage zeigt, von denen namentlich monolithe häufig halb zu Tage liegen, dann natürlich in schon stark zerstörtem Zustande. Auch von den kleineren Kisten sind besonders in der südlichen Nekropole an den abschüssigen Stellen viele durch die beständigen Abwaschungen vom Terrain freigelegt, nur die kleinen Kisten im Süd-Osten und vor dem südöstlichen Thor bergen ihre Gräber meist unverletzt.

Was ausser den soeben angeführten Dingen an Gefässformen und Terracotten gefunden ist, glaube ich übersichtlich hier zusammenstellen zu müssen. Wenn ich dabei die Form graphischer Darstellung auch für solche Fragmente wähle, die sonst wohl kaum einer Abbildung für würdig gehalten werden, so geschieht es in der Ueberzeugung, dass ich deren Einreihung in einen grösseren Zusammenhang auf diese Weise Fachgelehrten erleichtere.

Einzelne Gefässreste und Terracotten.

Abb. 32. Mstb. 1 : 4.

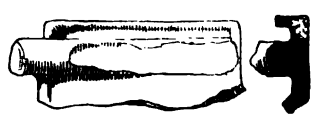


Abb. 33. Mstb. 1 : 3.

1. Gefässhenkel mit horizontalem Ansatz, aus rothem Thon, gefunden im Inneren des Tempels am Eingang (Abb. 32).

2. Henkel, horizontal ansetzend an verticaler Randüberhöhung (Abb. 33) aus gelblichem, aussen schwärzlichem Thon, gefunden im Tempelinnern.

Digitized by Google

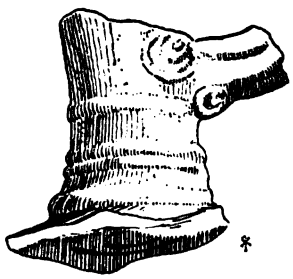


Abb. 34. Mstb. 1:2.

Abb. 35. Mstb. 1:2. Abb. 36. Mstb. 1:2.

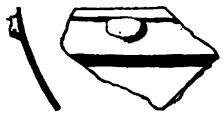


Abb. 37. Mstb. 1:2.

Abb. 38. Mstb. 1:2.

Abb. 39. Mstb. 1:2.

3. Massiver Hals (oder Fuss) mit Henkelansatz und aufgelegtem Ornament aus schwarzem, duffem Thon, gefunden im Tempelinnern (Abb. 34).

4. Gefässfuss aus rothem Thon mit schwarzem Firniss (Querschnitt: Abb. 35), gefunden im Tempelinnern. Aehnliche Formen auch hier und da in den Nekropolen.

5. Gefässscherben aus schwärzlichem, stellenweise rothem Thon mit glattem, blauschwarzem Firniss (Querschnitt: Abb. 36).

6. Gefässscherben mit Henkelansatz aus gelblichem Thon mit rothem Firniss und zwei schwarzen Streifen, gefunden im Tempel, links vom Eingang (Abb. 37).

7. Durchlochte Spindel (oder Perle?) aus schwarzem Thon, gefunden im Tempel (Abb. 38).

8. Obertheil einer weiblichen Figur (Abb. 39) aus rothem Thon mit dreispitzigem Kopfputz und davon herabhängendem Schleier, die linke Hand mit Blume oder Frucht auf der Brust; links das mit eingeritzter Palmette verzierte Ohr eines Sessels, auf dem die Figur sitzt. Gefunden vor der Ostfront des Tempels.

9. Kopf von einer ähnlichen Figur aus rothem Thon, gefunden vor der Ostfront des Tempels (Abb. 40).

10. Kopf, ähnlich dem vorigen, aber über der linken Schulter Rest eines Schildes (?) aus rothem Thon, gefunden vor der Westfront des Tempels (Abb. 41).

Abb. 40. Mstb. 2:3.

Abb. 41. Mstb. 1:2.

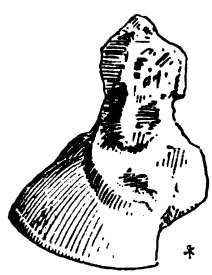


Abb. 42. Mstb. 2:3.

Digitized by Google

Abb. 43. Mstb. 1:2.

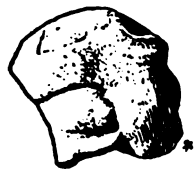


Abb. 44. Mstb. 1 : 3.

Abb. 45. Mstb. 1 : 2.

Abb. 46. Mstb. 1 : 2.

11. Obertheil einer Figur mit schildartigem Ansatz (Abb. 42). Rother Thon, gefunden östlich vom Tempel.

12. Kopf mit hohem Kopfputz und Schleier aus schwarzgelbem Thon (Abb. 43), gefunden an der Ostfront des Tempels.

13. Fragment einer Gesichtsmaske (vielleicht von einem Gefäss?) aus rothem Thon, gefunden in der Nekropole, westlich vom südlichen Hauptthor (Abb. 44).

14. Unterer Theil einer Gewandfigur auf einfachem Sessel sitzend, die Rechte, auf den Sessel gestützt, hält eine Schale mit Omphalos aus rothem Thon, gefunden vor der Ostfront des Tempels (Abb. 45).

15. Unterer Theil einer stehenden Gewandfigur auf quadratischem Untersatz. Rother Thon, gefunden vor der Ostfront des Tempels (Abb. 46).

16. Gefässscherben aus schwarzem Thon mit einer Reihe von Pferden in flachem Relief (Querschnitt und Ansicht Abb. 47). Gefunden im Tempel.

17. Stück einer $2^1/_2$ cm dicken Platte aus rothem Thon, gefunden etwa 100 m östlich vom südlichen Hauptthor in der Stadt (Abb. 48). Darauf in hohem, schwer erkennbarem Relief: Obertheil einer stehenden (?) männlichen Figur, nach rechts gewandt, mit spitzem Bart und über die rechte Schulter herabhängenden Haarflechten, linker Oberarm

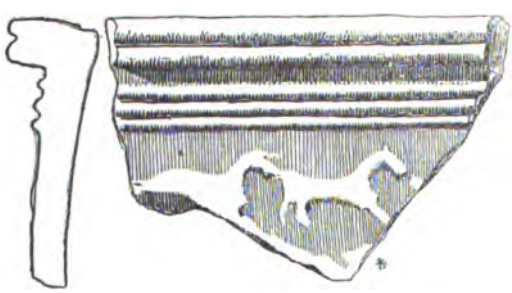


Abb. 47. Mstb. 1 : 2.

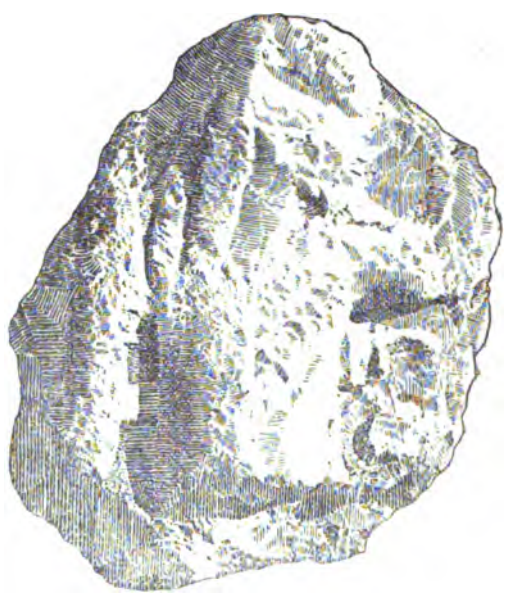


Abb. 48. Terracottarelief. Mstb. 1 : 2.

Digitized by Google

Abb. 49.
Inschriftfragment aus der Nekropole. Mstb. 1:7½.

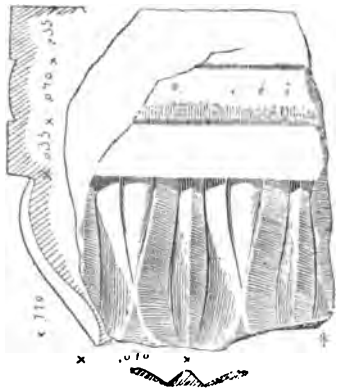


Abb. 50.
Kymation beim südlichen Hauptthor. Mstb. 1:5.

horizontal vorgestreckt, Unterarm senkrecht erhoben, rechter Arm schlaff herabhängend. Unter dem linken Arm ist der Griff eines auf der rechten Seite des Körpers wieder sichtbaren Schwertes mit Stange und Zeigefingerhalter.

Zum Schluss möge hier ein Fragment seine Stelle finden, das nach der Inschrift [Φιλοκ]λῆς Φ[ιλοκλέους] wohl einem Grabstein angehörte; es ist in der Nekropole südlich vom Hauptthor gefunden worden; die Granitfläche ist an der Stelle der Inschrift feiner gearbeitet als unten (Abb. 49).

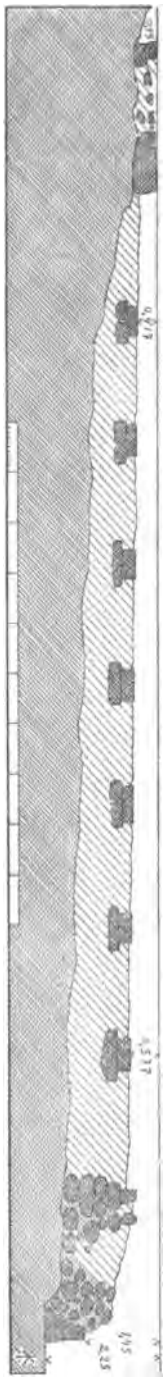
Einzelfunde von architectonischen Formen beschränken sich auf die folgenden:

1. Altes lesbisches Kymation aus Granit, gefunden unmittelbar ausserhalb vom südlichen Hauptthor (Abb. 50); für die Form der dreitheiligen Platte vergl. Tempel C in Selinunt (Hittorf et Zanth, Arch. ant. de la Sicile Taf. 22), wo dieselbe Form das Epistyl bekrönt.

2. Das unter Abb. 51 wiedergegebene Gesims von einer Aedicula, das unmittelbar ausserhalb des Thores 8 lag. Das Epistyl mit der Inschrift [Ἀ]ρ[ιστ]αγόρας Πριάπῳ ist zusammen mit der einfachen Hängeplatte an einen 60 cm tiefen Mauerblock angearbeitet.

Abb. 51. Gesimsblock vom südlichen Nebenthor (8). Mstb. 1:15.

Digitized by Google



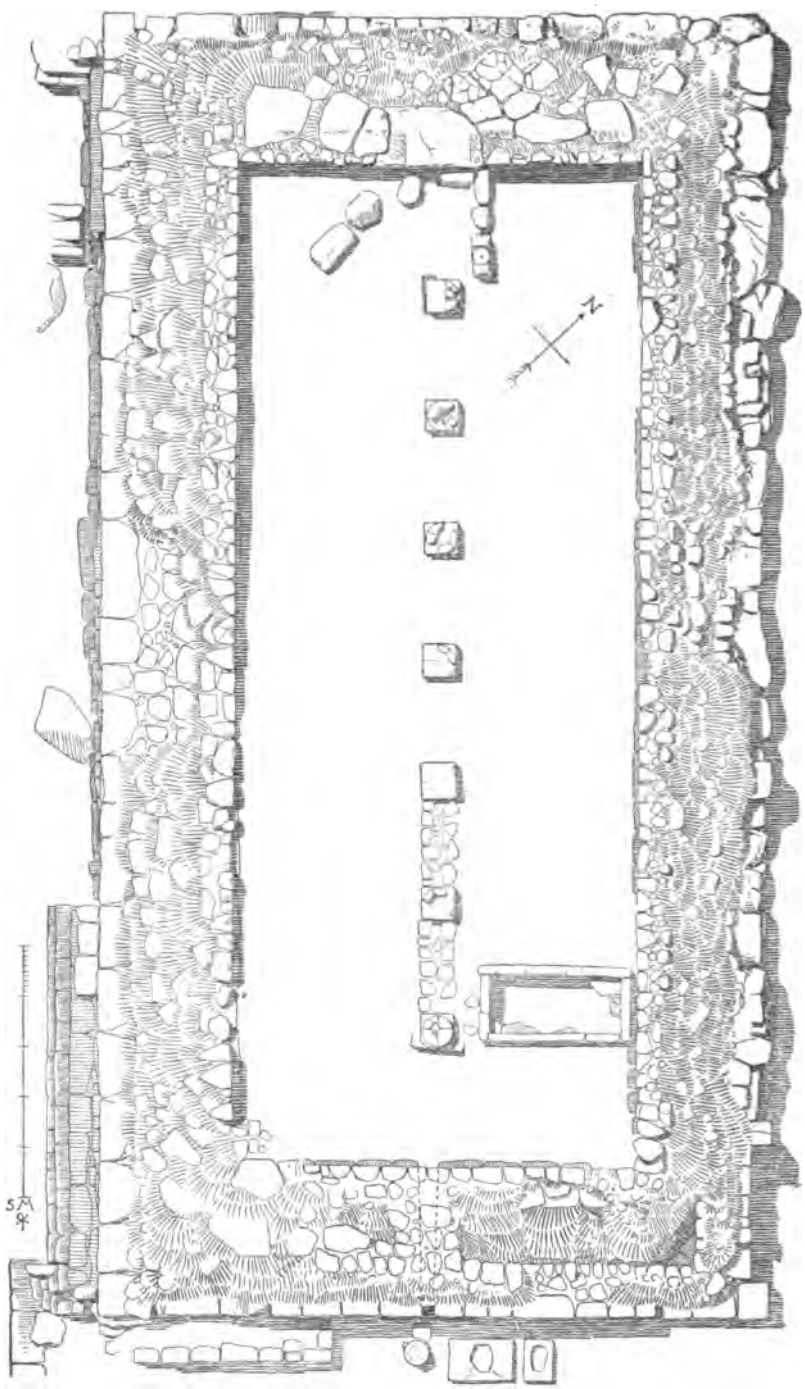


Abb. 52. Längsschnitt. Abb. 53. Grundriss des Tempels im jetzigen Zustande. Mstb. 1 : 150.

Digitized by Google

Der Tempel.

Abb. 54. Ansicht des Tempelfundaments von Norden her.

Die muthmassliche Lage desjenigen Gebäudes, welchem das früher gefundene Capitell angehören musste, war mir seit 1882 genau im Gedächtniss geblieben, so dass ich zu seiner Aufdeckung ohne weiteres Suchen die Ausgrabung auf einer kleinen Bodenerhebung am Sattel zwischen beiden Hauptthoren beginnen konnte. Damals war für mich nicht die Fundstelle des Capitells massgebend, welche Clarke (a. a. O. S. 25) im Nordwest-Winkel der Umfassungsmauer angiebt, also ca. 400 m vom Tempelplatz entfernt, sondern mehre kleine Splitter von ähnlichen Voluten, wie sie jenes Capitell besass. Der erste Graben quer über die Erhebung schnitt beide Langseiten, gewährte also einen Anhalt für die Freilegung, die sich auf die gesammte Umfassung, den südöstlich vorliegenden Platz und das Innere des Tempels erstreckte (vergl. die Ansicht Abb. 54).

Das Tempelgebäude, für dessen Deutung es kaum eines ausdrücklichen Hinweises auf die Seite 27 ff. angeführten Altäre und Statuenbasen bedarf, besteht aus einem Unterbau von 12,87 m Breite und 25,71 m Länge (vergl. Grundriss Abb. 53). Auf diesem Unterbau erhob sich die Cella, deren innen 8,04 m zu 19,82 m grosser Raum durch eine mittlere Reihe von 7 Säulen in zwei gleichwerthige Längsschiffe getheilt wird; die 60 bis 65 cm dicken Umfassungsmauern haben im Nordwesten eine 1,27 m breite Thür; die Orientirung des Baues richtete sich also gerade auf das Hauptthor der alten Burgmauer. Dicht an die Front grenzt eine Gruppe von freistehenden Felsen, südlich führt die Strasse vom Sattel zum alten Burgthor vorbei, nördlich liegt ein Platz, dessen Felsboden fast ohne alle Schuttaufhäufung frei liegt und im Norden durch eine Reihe aufrecht gestellter Felsblöcke begrenzt ist, während auf dem Felsboden des Platzes vor der südöstlichen Schmalseite zwei Fundamente, wahrscheinlich von Altären, und einige Statuenbasen stehen.

Das Fundament besteht, wie man am deutlichsten an der südwestlichen oder einfacher gesagt „linken“ Seite bemerkt, unten aus zwei Schichten unregel-

Digitized by Google

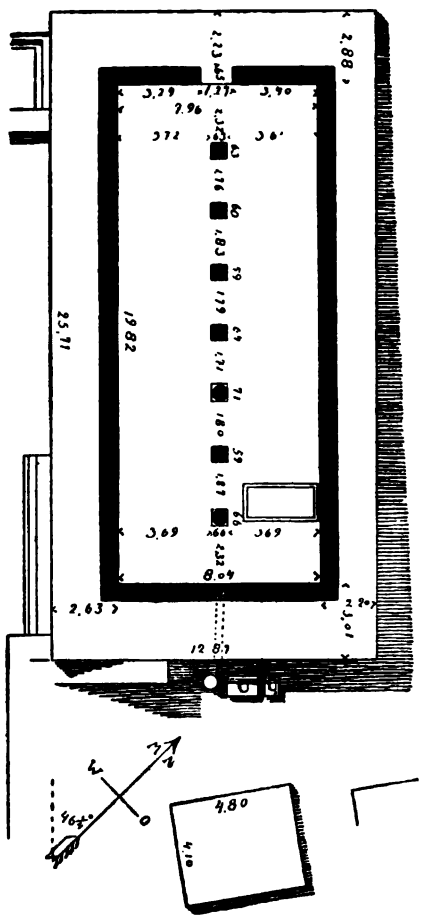


Abb 55.
Gundriss des Tempels (ergänzt). Mstb. 1:300.

mässig gelegter und auch ungleich weit vortretender Blöcke, welche durch Vermittelung einer ca. 20 cm hohen Läuferschicht in regelmässigere Schichtung übergehen. Die untersten Schichten sitzen rings unmittelbar auf dem Fels auf. Auf die Läuferschicht folgen ziemlich genau rechtwinklige Quadern (vergl. Abb. 56), deren dem quadratischen Verhältniss sich nähernde Aussenflächen roh gespitzt sind, während die Lagerfugen bis zu einer Tiefe von 20 cm glatt bemeisselt sind, die Stossfugen dagegen nur 3 bis 5 cm tief eng aneinander schliessen, darauf nach innen zu stark klaffen. An einem Block der linksseitigen Läuferschicht ist die Fläche durch scharf gesetzte Breitmeisselhiebe unregelmässig netzförmig bemustert (vergl. Aehnliches am Tempel von Messa und Assos, Koldewey, Lesbos S. 48 und 57). Grössere und sehr unregelmässige Blöcke bilden die unteren Schichten der rechten Langseite, auf welche die Läuferschicht aufgesetzt ist; hier liegt der Felsboden um 1 m höher (1,82 unter der Schwelle) als an der linken Seite (2,82 unter der Schwelle), noch höher aber an der Front, wo die oberste Quaderschicht zugleich die unterste Fundamentschicht bildet und unmittelbar auf den Fels aufgesetzt ist (vergl. Abb. 54).

Diesem Bestande entsprechend gehen auch die inneren Fundamentschichten bis auf den Fels hinab, in der nördlichen Ecke 4 Schichten tief. Der Raum zwischen der inneren und äusseren Quaderschicht ist ausgefüllt mit Handsteinen, Steinsplittern und Erde, und zwar so, dass die grösseren und noch einigermaassen sorgfältig eingefügten Stücke an die beiden äussern Schichten stossen, dann nach innen zu diese Fügung sorgloser wird und mehr einer formlosen Schüttung gleichkommt. Diese an der Front wie an beiden Langseiten gleichmässig wiederkehrende Fügung erleidet an der Rückseite eine Modification in so weit, als die Hinterpackung der äusseren Schicht an dieser Stelle sich zu einer 1,10 m dicken Mauer gestaltet, die auf der rechten Seite noch etwa $1^1/_4$ m umbiegend sich fortsetzt, nach links zu aber nicht einmal bis zur Ecke durchgeführt ist, sondern $4^1/_2$ m davon in den vorher beschriebenen Zustand übergeht. Die östliche Ecke jener

Digitized by Google

Mauer ist in den unteren Schichten aus diagonal gelegten Steinen gebildet (vgl. Abb. 53), welche die Sicherheit des Verbandes an dieser Stelle erhöhen.

Durch die Mitte der Rückwand führt ein Canal von 25 cm Breite und der Höhe der Quadern (52 cm), der nach innen ansteigend hier mit seiner Oberkante grade den alten Fussboden berührt, während diese Oberkante draussen 35 cm tiefer liegt; er ist mit derselben Sorgfalt ummauert, wie die früher beschriebene Aussenwand.

Die obere Fläche dieses Unterbaues ist nur an der Front theilweise erhalten, während die übrigen drei Seiten mehr oder weniger tief zerstört sind, am meisten überall an den äusseren Schichten, weniger nach innen zu, wo die untere Schicht der Cellamauer fast überall noch steht. Die Schwelle bildet ein einziger grosser Block von 2,28 m Länge und 1,20 m Breite bei 50 cm Dicke. Das Innere ist ausgetreten und verwittert, die Stellen für die Thürleibung aber an sorgfältiger Meisselarbeit deutlich zu erkennen. Auch auf den anstossenden, zum Theil ursprünglich unter der Cellamauer befindlichen, zum Theil frei als Fussboden dienenden plattenförmigen Blöcken läuft die Arbeitsspur für die Cellamauer weiter, die man hier mit 65 cm messen kann. Vor der äussersten Schicht dieses Umgangspflasters liegt schräg gegenüber der Thür ein Block von 17 cm Dicke, der wie die ganze äussere Stereobatwand mit Ausnahme weniger hier und da eingefügter Granitblöcke aus röthlichem Liparit besteht und etwas über die darunter liegende Quaderschicht vorgreift.

Der gesammte freie Innenraum ist mit wahrscheinlich eingeschlemmtem Felssand ausgefüllt, der jetzt fast steinhart geworden ist (vgl. im Längsschnitt Abb. 52 den hellschraffierten Theil). Als Fundamente für die Säulen dienen genau rechtwinklig gearbeitete Granitblöcke von 17 bis 26 cm Höhe, von denen jeder auf zwei bis vier etwas sorgloser aneinander gestellte, aber mit guter Lagerfuge gearbeitete Blöcke aufgesetzt ist, die ihrerseits unmittelbar auf der Sandschüttung ruhen.

Auf sechs von diesen Einzelfundamenten standen bei dem einen mehr, beim andern weniger erhebliche Reste der Liparitsäulen in stark zerklüftetem Zustand, so dass ihr Umfang nicht genau zu messen war. Auf dem 4ten und 5ten Fundamente (vom Eingang aus gezählt) bemerkt man in der Mitte der Quadern je eine eingeritzte Linie, welche genau 2,43 m voneinander abstehen und damit den beabsichtigten Normalabstand der Säulen untereinander angeben. In etwas grösserer Entfernung stehen die beiden äussersten Säulen von den Schmalwänden ab, die Entfernung der Fundamente beträgt hier 2,32 m.

Es muss auffallen, dass der Fussboden der Cella ca. 38 cm tiefer liegt als die Schwelle, so dass der Eintretende eine oder wahrscheinlicher zwei Stufen hinabsteigen musste; und doch kann darüber kein Zweifel sein, denn der gesammte Schutt des Oberbaues lag in der Höhe der Oberfläche der Säulenfundamente. Der Fussboden

Digitized by Google

bestand wahrscheinlich nur aus dem Estrich, der jetzt noch vorhanden ist, d. h. einfach fest gestampfter Sanderde. Auf diese fiel das gesammte Holzwerk der Decke und des Daches, und die glühenden und brennenden Holzmassen, von denen heute noch die kleinen Kohlenstückchen zeugen, haben mit ihrer Gluth den Estrich so geröthet und gehärtet, dass er bei der Grabung leicht zu erkennen und zu reinigen war. Nach der Rückseite zu senkt sich der Fussboden noch einmal gleichmässig bis zu einer Tiefe von 58 cm unter der Schwelle (vergl. den Längsschnitt auf Abb. 52). Wie man sich diese Schräge des Fussbodens im Sinne der Längsaxe als eine Folge ungleichmässiger Setzung des Füllmaterials vorstellen muss, so könnte man auch das Tieferliegen des Fussbodens unter der Schwelle ähnlichen Einflüssen zuschreiben, wenn nicht die verhältnismässige Mächtigkeit dieser Senkung dagegen spräche.

Verschiebungen dieser Art sowie eine ziemlich beträchtliche Ungenauigkeit der Bauanlage lassen zwar auf eine theoretisch genaue Berechnung eines etwa vorliegenden Grundmaasses verzichten, indessen scheint ein Fuss von 0,304 m den Maassen des Grundrisses am meisten zu entsprechen. Man hätte dann die Säulenfundamente mit 2′ anzusetzen, ihre Entfernung von einander mit 6′ (= 1,82 m), die Entfernung der Säulenfundamente von den Langseiten mit 12′ (= 3,64 m), von den Schmalseiten mit $7\frac{1}{2}$′ (= 2,28), die Gesammt-Cellabreite mit 26′ (= 7,904), die Cella-Länge mit 65′ (= 19,74), die Thür mit 4′ (= 1,22) u. s. w. Die letzten beiden Intercolumnien sind mit einer späten schlechten Mauer zugesetzt und zwar als das Dach noch unverletzt stand, denn dessen Reste liegen auf dieser Mauer ebenso wie auf der daneben liegenden grabartigen Anlage, die schon vor dem Herabstürzen des Daches, wie der Befund zeigte, absichtlich zerstört war. Die Anlage bestand aus vier 15 cm dicken nebeneinander gelegten Platten, auf welche hochkantig andere 45 cm hohe Platten zu einer rechteckigen Einfassung aufgesetzt wurden, die 1,13 m breit und 2,60 m lang ist. Ob auf dem Ganzen früher einmal eine Decke gelegen habe, liess sich nicht mehr feststellen. Die Oberkante der hochkantigen Platten ragt 20 cm über den Fussboden empor. Die Unterlagsplatten sind ihrer Zeit absichtlich zerschlagen, unter diesen das Füllmaterial bis auf den natürlichen Fels ausgehölt, dann aber die Stücke der Platten wieder hineingeworfen worden. Man kann wohl kaum zweifeln, dass man es hier mit den Anzeichen einer mit Ausdauer durchgeführten Beraubung der Anlage zu thun hat, und der Umstand, dass die Unterlagsplatten durchschlagen und das darunter liegende Erdreich tief durchwühlt ist, lässt vermuthen, dass die beabsichtigte Beraubung ohne Resultat verlief.

Ehe wir zur Betrachtung des Oberbaus übergehen, sehen wir noch die nähere Umgebung des Tempels selbst an.

Nahe der Westecke des Fundaments ragen die unteren Schichten auf eine Länge von ca. $3\frac{1}{2}$ m stufenförmig vor; an sie schliessen sich senkrecht abgehend zwei

Digitized by Google

Stufen an, deren Bestimmung, da das Terrain hier ansteigt, weniger unklar ist, als die der drei Stufen in der Nähe der Südecke, von denen nur das sicher ist, dass sie gleichzeitig oder älter als das Tempelfundament sein müssen, da sie zum Theil unter diesem fortlaufen. Sie reichen bis zu einer senkrecht vom Fundament abgehenden Mauer aus nicht sehr sorgfältig gelegten quaderähnlichen Steinen, die mit derjenigen, welche die westlichen Stufen abschneidet, in irgend einer Weise zu correspondieren scheint. An die Mauer der Südecke schliesst sich eine Reihe mit dem Tempel parallel laufender, sorgfältig auf das Felsfundament gebetteter Steine an, die als die Begrenzung des hinter der Tempelrückseite gelegenen Platzes gedacht werden müssen.

Dieser Platz war für den Tempeldienst offenbar darum von hervorragender Bedeutung, weil die vor der Front gelegenen Felsgruppen hier einen geeigneten Raum dazu nicht boten. So war denn auch von dort ein directer Zugang zur Oberfläche des Tempelumgangs durch eine Rampe oder eine Treppe hergestellt, deren Gewände an die Südecke angebaut war.

Vor der Mündung des früher erwähnten Canals, also etwa in der Mitte der Tempelrückseite, liegt zuerst eine Quader, dann (vergl. Abb. 56) eine Säulentrommel mit zwei Versatzbossen von 0,49 m Durchmesser und 0,42 m Höhe, daneben in einer Entfernung

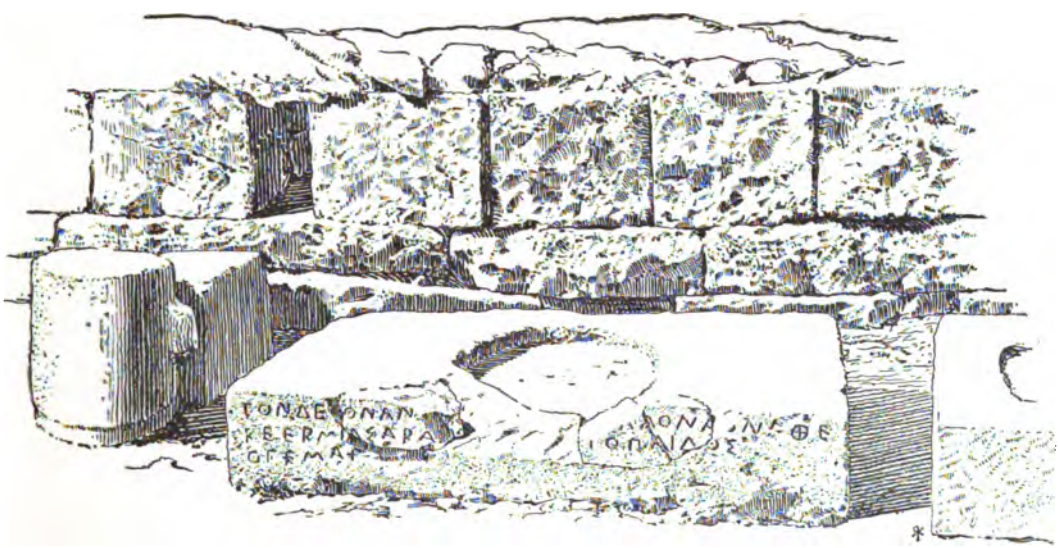


Abb. 56. Ansicht der Inschriftbasis an der Tempelrückseite.

von ca. 62 cm von der Tempelwand die Basis für eine Marmorstatue, auf deren Vorderfläche die in Abb. 57 facsimilierte Inschrift eingegraben ist. Die Basis zeigt auf ihrer Oberfläche eine Vertiefung von ca. 6 cm für die Standplatte der Statue. Neben ihr lagen die Splitter und die Fragmente einer männlichen unbekleideten Figur aus gross-

Digitized by Google

körnigem weissem Marmor, von der sich ausser einigen formlosen Bruchstücken ein Unterschenkel, die beiden Oberschenkel und Unterarme erhalten haben. Leider war die Epidermis sehr stark — offenbar durch Feuer — zerstört, so dass eine Abbildung nutzlos sein würde. Der mittlere Theil der Inschrift[1]) ist ausgebrochen (vergl. Abb. 57),

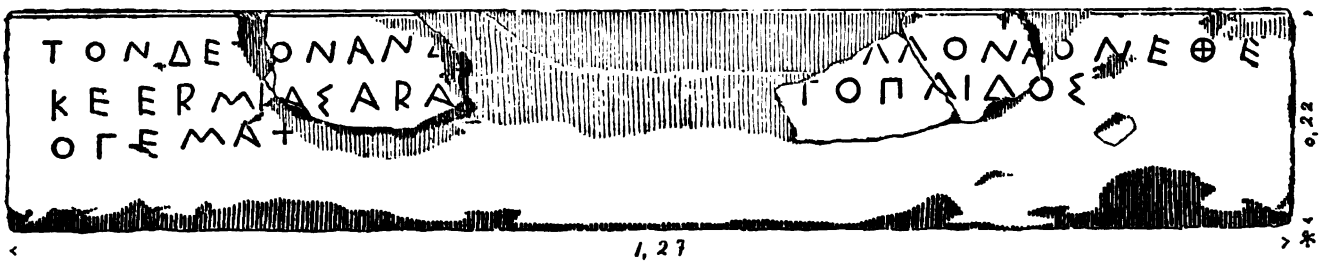


Abb. 57. Inschrift von der grösseren Basis. Mstb. 1 : 7½.

drei anpassende Bruchstücke ergänzen das Epigramm, dessen Inhalt und Form einer eingehenden Würdigung von berufener Seite vorbehalten bleiben muss, leider nicht vollständig. Die Buchstaben sind mit grosser Sorgfalt in die glatt gemeisselte Fläche eingehauen.

Unmittelbar neben dieser Inschriftsbasis stand eine zweite kleinere aus Liparit, deren Oberfläche ebenfalls die Vertiefung für eine darauf gesetzte Statue enthält, ohne Inschrift (Höhe 0,31, Breite 0,83, Tiefe 0,54 m). In der Nähe dieser beiden lag umgestürzt eine dritte, deren ursprünglicher Standort, wenn auch nicht mehr genau anzugeben, doch in unmittelbarer Nähe zu suchen ist. Sie war abweichend von den beiden andern hochkantig aufgestellt und enthielt oben eine rechteckige Vertiefung, vielleicht für eine Inschriftstele (Höhe 0,77, Breite 0,525, Tiefe 0,315).

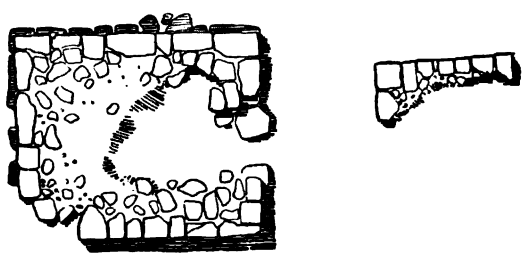


Abb. 58. Grundriss der Altar-Fundamente an der Rückseite des Tempels. Mstb. 1 : 150.

Stellt sich schon hierdurch der Platz als eng verbunden mit dem Tempelcult dar, so wird dies noch deutlicher durch zwei bemerkenswerthe Fundamente, von denen das grössere und besser erhaltene etwa 5 m von der Wand, nicht parallel zum Tempel, das zweite nördlich 2,30 m von diesem entfernt in gleicher Richtung mit jenem aus wohlgefugten Liparitquadern aufgebaut ist (vergl. Abb. 58). Das grössere 4,80 m lang, 4,10 m breit

[1]) Ein Facsimile davon ist inzwischen in den Sitzungsberichten d. Berl. Akad. 1891 S. 964f. veröffentlicht und von A. Kirchhoff besprochen worden. Vergl. den Nachtrag hierzu unten S. 50.

Digitized by Google

besteht aus zwei Quaderschichten, deren untere als eigentlich nicht sichtbar zu denkendes Fundament unregelmässig über die obere hervorsteht. Die nördliche Seite ist in der Mitte unterbrochen, wahrscheinlich zerstört. Die nach innen zu unregelmässig gebildeten Quadern sind mit kleinern Steinen hintermauert, während der Innenraum aus Humus mit vielen kleinen Knochenfragmenten und Asche besteht. Man hat daher hier einen ursprünglich aus der Asche verbrannter Opferthiere gebildeten und später ummauerten Altar zu erkennen, wie sie vielfach erwähnt werden.

Sowohl der grosse als der daneben liegende kleine, stark zerstörte Altar brauchen nicht nothwendig auf die Tempelgottheit selbst bezogen zu werden. Denn während die Inschrift, die Statuenreste und der in dieser ganzen Gegend der Troas übliche Apollo-Cult den Tempel für diesen Gott in Anspruch nehmen lassen, dürfen für die Altäre die hier gefundenen Terracotten (Abb. 39, 40, 43, 45, 46) nicht ausser Acht gelassen werden.

Vom Aufbau des grossen Altars stammt sehr wahrscheinlich eine Reihe von Kymatien, die hier gefunden sind und im Stil denen vom Tempel zwar nahe stehen, doch ein entschieden jüngeres, wenngleich noch immer archaïsches Aussehen haben und namentlich in der Flächenbehandlung stark von denen des Tempels abweichen (vergl. Abb. 59). Ausser dem beistehend abgebildeten Stück ist noch ein zweites mit beiden Stossflächen gefunden von 1,00 m Länge, das auf beiden Seiten dieselbe Klammer wie Abb. 59 links enthält. Am Ende der Klammer sitzt noch der Bleiverguss, der sich nicht über das ganze sehr schwache Eisenstück erstreckt zu haben scheint. Letzteres ist meines Wissens eben so wenig wie die Form der Klammer an antiken Architekturstücken anderer Orte bisher beobachtet worden. Die Form der langgestreckten Blätter steht im Ganzen den Tempelkymatien nahe, die Blätter sind aber tiefer ausgehölt und unten durch ein kleines Zwischenblatt getrennt, was bei den Tempel-Capitellen nicht der Fall ist.

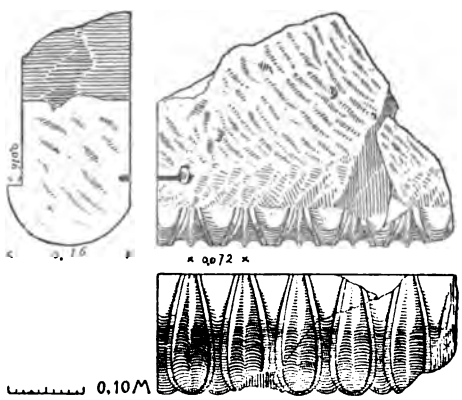


Abb. 59. Kymation vom Altar.

Zur Reconstruction des Tempel-Aufbaues ist vor allen Dingen die Sichtung der meist sehr stark zertrümmerten Bautheile und die genaue Erwägung der Fundumstände nötig.

Der Tempel-Fussboden war nicht mehr als etwa einen Meter hoch mit Schutt bedeckt, und zwar lagen unten unmittelbar auf dem Estrich einige zersplitterte Fragmente

Digitized by Google

der Capitelle; die verkohlten Holzreste des Daches und die meist zu ganz kleinen Stücken zerbrochenen Dachziegel waren gleichmässig über das ganze Innere vertheilt. Auf dieser Brandschicht lag eine starke Schicht Humus mit wenigen architektonischen Fragmenten und Handsteinen untermischt, die Oberfläche aber zeigte wiederum eine grössere Anzahl von Fragmenten und Handsteinen, zwischen denen die Stacheleichen-Büsche üppig wucherten. Ueber den äusseren Mauerkanten war dieser Bestand nicht so klar zu erkennen, vielmehr waren die Spuren der einzelnen Schichten durcheinandergemischt. Danach lässt sich von der Zerstörung des Denkmals etwa folgendes Bild entwerfen. Als das Dach des Tempels in Brand gerieth, war der Fussboden unverletzt und verhältnissmässig rein; auf ihn fielen diejenigen Splitter der Säulentrommeln und namentlich der Capitelle, die die starke aber ungleichmässige Erhitzung vom Stamm abgesprengt hatte. Darauf stürzte das brennende Dach, während Wände und Säulen mit ihren Capitellen noch eine geraume Zeit stehen blieben. Erst nach längerer Zeit, als sich auf dem Brandschutt schon eine verhältnissmässig beträchtliche Humusschicht gebildet hatte, stürzten, wohl nach und nach, die Wände, die Capitelle und die Säulen, von denen dann dasjenige allmählich geraubt wurde, was den Epigonen noch verwendbar erschien. Dazu gehörte auch die äussere Schicht des Unterbaus mit seinen Quadern, die künstlich abgebaut und verschleppt wurden. Namentlich scheint man den Platz hinter der Rückseite geradezu als Steinmetzplatz benutzt zu haben, denn es finden sich gerade hier eine Menge von Capitellfragmenten, die absichtlich abgeschlagen sein müssen, wohl um aus den rundlichen Blöcken kubische Baustücke für moderne Gebäude zu gewinnen. Das weiche, leicht zu bearbeitende und doch in hohem Grade wetterbeständige Liparit-Material ist noch heute in der Umgegend so beliebt, dass förmliche Ausgrabungen nach einem einzigen derartigen Stein unternommen werden.

Aus dieser Geschichte der Zerstörung folgt, dass nur bei den unmittelbar auf dem Estrich gefundenen Splittern ihre Fundstelle für den Nachweis ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Säulen in Betracht gezogen werden kann, und auch bei diesen muss man im Auge behalten, dass die Loslösung der Fragmente vom Stammblock nicht immer so vor sich gegangen sein wird, dass diese unmittelbar neben die Säule fielen, sondern dass die Gewalt der Erhitzung diese Stücke beträchtlich weit fortgeschleudert haben kann, so dass man nur für die wenigen in grösserer Anzahl beieinander gefundenen Stücke einen wirklich festen Anhalt für ihren ursprünglichen Standort gewinnt.

Es ist nunmehr die Frage zu erörtern, ob der Umgang um die Cella ein freies Plateau darstellt, oder ob man sich die Cella theilweise oder ganz mit einer Säulenhalle umgeben vorzustellen hat. Ich sehe dabei gänzlich von der naheliegenden Erwägung ab, dass die Capitelle mit ihren weit ausladenden Voluten Schwierigkeiten für die Eckbildung geboten haben müssen, denn man könnte eine Eck-

Digitized by Google

lösung mit diesen Formen immerhin für möglich halten, falls die Annahme eines Peripteros aus anderen Gründen wahrscheinlich sein sollte, was jedoch wie wir sehen werden nicht der Fall ist.

Zwar lässt das Verhältniss des Podiums von 1 : 2 die Absicht des Baumeisters nicht verkennen, diesem Bautheil eine gewisse Wichtigkeit zu verleihen; der Umstand aber, dass der Umgang weder auf den Langseiten noch auf den Schmalseiten gleich gross ist (vorn 2,23, hinten 2,36, rechts 1,55, links 1,98 breit), legt die Vermuthung nahe,dass man an die Aufstellung peripterer Säulen nicht gedacht hat. Dazu kommt, dass von einem besonderen Fundament für eine derartige Säulenstellung jede Spur fehlt. Wie die Fundamente für Säulen bei Einzelfundierung beschaffen sein müssten, sieht man an den inneren Säulen. Einzelne oder durchlaufende Fundamente aber müssten sich jedenfalls an der Front unverkennbar zeigen, wo die oberste Quaderschicht auf eine Länge von 5,40 m vollständig erhalten ist; gerade hier aber sieht man deutlich, dass die Stossfugen nie mehr als etwa 10 Centimeter weit aneinanderschliessen, von da an aber sich stark keilförmig öffnen, was mit dem Träger eines Stylobates völlig unvereinbar ist. Die mauerartige Gestaltung der Aussenkante des Podiums im Südosten als ein durchgehendes Säulenfundament aufzufassen, ist deswegen unmöglich, weil diese Art der Kantenbildung in einer Entfernung von $4^1/_2$ m von der Süd-Ecke aufhört und in die an sämtlichen übrigen Seiten allein zur Verwendung gekommene compacte Bauart übergeht. Auch sieht man an der ganz analog gebildeten Canal-Uebermauerung, dass es sich hier nur um eine lediglich an der tiefsten Stelle des Baues zur Anwendung gekommene Handwerks-Gewohnheit handelt.

Der Tempel war also eine einfach ummauerte Cella auf selbständigem Unterbau, der an der Front in fast gleicher Höhe mit dem Terrain liegt und darum der späteren Podium-Tempeln unentbehrlichen Front-Stufen entrathen konnte. Podien an Tempeln bei prostylen und ähnlichen Cellen, wie an der „Maison carrée“ zu Nismes, sind ja häufig. Dagegen fehlte es bisher an solchen Formen für peripterale Grundrisse wesentlich infolge unrichtiger Interpretation der betreffenden Ruinen, nämlich derer von Aezani, Ephesus und dem Sminthium zu Kulakly, welche unrichtig auf einen vielstufigen ringsumlaufenden Unterbau gedeutet wurden. Ein sicheres und zugleich ausserordentlich bedeutendes Beispiel eines grossen Peripteros auf einem ca. 6 m hohen Podium mit vielstufiger Freitreppe an der Front liegt in dem Tempel von Tarsus vor, der nicht nur in der Grundrissbildung sondern auch in den absoluten Maassen mit dem Didymaion fast identisch ist[1]). Nach dieser grade in Bezug auf das Podium und die

[1]) Vergl. R. Koldewey, Das sogenannte Grab des Sardanapal zu Tarsus, in „Aus der Anomia“ S. 178ff. Berlin, Weidmann 1890.

Digitized by Google

Fronttreppe vollständig deutlich erhaltenen Ruine haben wir zunächst Texiers Restauration von Aezani[1]) richtig zu stellen, wo von einem ringsumlaufenden Stufenbau selbst in Texiers eigenen Aufnahmen keine Spur angedeutet ist, nur das Podium ist vorhanden. Weiter wird man nun Philos Beschreibung[2]) des zehnstufigen Unterbaues am Ephesischen Tempel nur auf die Frontstufen beziehen dürfen, zumal mit den Worten καὶ περὶ . . . offenbar erst die leider gerade hier abbrechende Beschreibung dessen beginnt, was ringsherum war, nämlich des Podiums; bekanntlich geben Woods Aufnahmen in diesem Punkte keine Klarheit. Schliesslich ist auch am Sminthium zu Kulakly[3]) nur ein grösseres Fundament für das Podium vorhanden und der nothwendige Treppenaufgang — von Pullan an allen vier Seiten angenommen — ist nach Maassgabe des Vorigen nur an der Front zu denken. Einer solchen Vorstellung entsprechen durchaus die Angaben Vitruv's III 4, 4, wo die „gradus in fronte" d. h. die Frontstufen eines Podiumtempels von den „circa aedem gradus", den gewöhnlichen drei Tempelstufen unterschieden und dann die Verhältnisse des circa aedem ex tribus lateribus podium erörtert werden. Aber einen vielstufigen ringsumlaufenden Unterbau, wie ihn die genannten unrichtigen Restaurationen annehmen, kennt Vitruv nicht.

Das Podium des Tempels von Neandria ist also der bescheidene Vorläufer der mächtigen Anlagen, deren sich die Hochblüthe kleinasiatisch-ionischer Tempelbaukunst zur würdigen Aufstellung ihrer Bauten bediente.

Ueber eine etwaige, allerdings nicht wahrscheinliche Schwellung und über die Höhe der Säulenschäfte geben die Funde keine Auskunft. Die Verjüngung war analog der an alten dorischen Säulen jedenfalls sehr bedeutend. Der untere Durchmesser der zweiten Säule (vom Eingang aus gezählt), der sich wenigstens auf einen Centimeter genau messen lässt, beträgt 53, der vom untersten Capitellglied 40 Centimeter, so dass der Schaft einen stark verjüngten glattrunden Stamm ohne Basis bildete. Er war aus einzelnen Trommeln zusammengesetzt, deren eine, vor der Rückseite gefundene eine Höhe von 42 cm hat. Sie hat unten einen 5½ cm hohen, 3 mm zurückliegenden Rand, der die beabsichtigte Trommel-Oberfläche anzeigt und den eigentlichen Durchmesser zu 0,484 angiebt, während der Mantel noch zwei von den Versatzbossen aufweist. Sie gehört also zu einem Schaft, der nicht ganz fertig geworden ist, und wir werden sehen, dass auch Capitellstücke, welche der mittelsten Säule angehörten, unfertig versetzt sind. Die glatt gemeisselten Lagerflächen sind ohne Dübel, die 35 und 65 mm grossen runden Dübel an zwei anderen Trommelfragmenten müssen also der Oberfläche der ober-

[1]) Asie min. I T. 25ff.

[2]) De septem orbis spectaculis 6: πρῶτον μὲν ἔξωθεν ἐβάλετο κρηπῖδα δεκάβαθμον διηγείρων πρὸς βάσιν μετεωροφανὲς καὶ περὶ . . . . .

[3]) Antiquities of Ionia IV T. 26.

Digitized by Google

sten Trommel angehören, wo sie mit dem Capitell verdübelt war, während die Trommeln unter sich und mit dem Fundament ohne Dübel blieben.

Ueber die Zugehörigkeit der drei Capitellbestandtheile zueinander, nämlich eines frei überfallenden Blattkranzes, eines in sich geschlossenen Kymation und des Volutenstückes (vergl. Abb. 60) kann wegen der Anzahl der gefundenen Stücke kein Zweifel aufkommen. Es existieren nämlich von dem Blattkranz sicher 5 (wahrscheinlich 7) verschiedene Exemplare, von den Kymatien sicher 3 (wahrscheinlich 4) Stücke, so dass schon die Anzahl der ganz sicheren Stücke (8) die Anzahl der Säulen (7) überschreitet und dies Verhältniss nur durch die gleichzeitige Anwendung beider Glieder an ein und derselben Säule erklärt werden kann. Dieses Resultat wird durch die Beobachtung gesichert, dass zwei von den frei überfallenden Blattkränzen paarweise vorkommen. Es stimmten also je zwei unter sich im ganzen überein, während sie in der Grösse einzelner Glieder namentlich der Rundstäbe, voneinander gerade genügend abwichen, um erkennen zu lassen, dass von jeder Blattreihenform zwei unter sich übereinstimmende und nur in ganz untergeordneten Gliedern abweichende Exemplare gemacht worden sind, so dass im Kranz die erste mit der siebenten Säule, ebenso wahrscheinlich die zweite mit der sechsten und die dritte mit der fünften übereinstimmte, während für die übrig bleibende vierte, die mittelste, die Blattreihen überhaupt nicht ausgearbeitet sind, sondern der Kranz als eine glatte Drehform versetzt worden ist.

Sicher ist ferner, dass das Kymation auf den Blattkranz als den untersten Theil des Capitells folgte, da die Oberfläche des Kranzes von Abb. 62 keinen Dübel hat, also nicht unmittelbar unter dem an der Unterfläche mit einem Dübel versehenen Volutenstück gesessen haben kann. Hierzu bietet die Form des persischen Capitells[1]) eine Analogie, bei welchem in ähnlicher Weise auf den Schaft zunächst ein hoher stark ausladender Blattkranz folgt, dann ein kymationartiges Glied und dann der Volutentheil, alles allerdings, namentlich an den beiden oberen Gliedern, — von der Zuthat der Stiere ganz abgesehen — in einer orientalischem Geschmack entsprechenden Umgestaltung, doch in der Reihenfolge mit dem westlichen Typus übereinstimmend.

Somit ist die Gestalt des Capitells in seiner Dreitheilung insoweit vollständig gesichert, als die Anzahl und die Aufeinanderfolge der characteristischen Glieder feststeht. Dagegen ist nur für die erste und siebente Säule die Zusammengehörigkeit gerade dieses Blattkranzes und gerade dieses Kymation durch die Fundstelle gesichert; der Blattkranz von Abb. 61 könnte möglicher Weise auch zum Kymation von Abb. 62 gehört haben und umgekehrt, worauf aber weniger anzukommen scheint, als auf die jedenfalls sichere Anzahl und Reihenfolge der drei Glieder.

[1]) Puchstein, Das ion. Capitell S. 57.

Digitized by Google

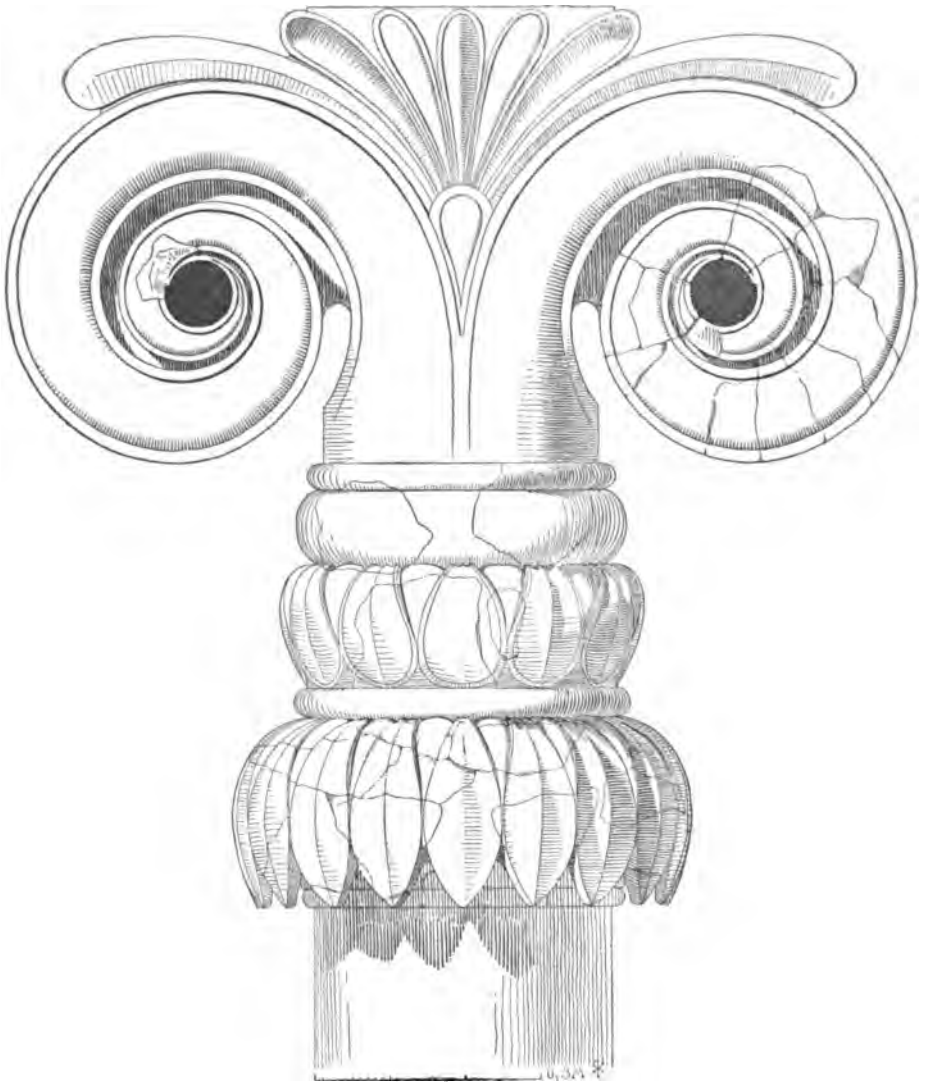


Abb. 60. Von Säule I und VII. Mstb. 1 : 10.

Diese im Einzelnen zu betrachten knüpfen wir an die Abbildungen 60, 61, 62 an. (Abb. 60.) Zur Vermessung des 18blättrigen Kragens ist zuerst ein volles Blatt, flach aufgerollt, gezeichnet und sein Profil festgestellt worden. Darauf erst konnte der Durchmesser, der wegen der vielfach zerbrochenen Stücke an sich unmittelbar nicht zu messen war, deshalb mit verhältnissmässiger Genauigkeit berechnet werden, weil man sich nur zwischen 17, 18 oder 19 Blättern zu entscheiden hatte,

Digitized by Google

was mit Sicherheit anging. Die grösste Zahl von 19 meist handgrossen Fragmenten ist bei der ersten Säule (immer vom Eingang aus gerechnet) gefunden, wenige bei der siebenten. Der zugehörige untere Rundstab (7 Fragmente), von denen drei im westlichen Theil der Cella, die übrigen vor der Ostfront lagen, ist 27 mm hoch und nicht genau kreisförmig geschnitten. Unten ist die Auflager-Spur daran zu erkennen, dass der äussere Theil vom Feuer geschwärzt ist, der innere aber noch die natürliche Farbe des Steins trägt; diese Spur hat einen Durchmesser von 0,399 m, woraus hervorgeht, dass der Rundstab über den Säulenschaft hervorragte. Die Stücke sind oben alle gebrochen und die unmittelbaren Ansätze an den Blattkranz nicht vorhanden; das höchste Stück misst 0,093 m, während die Unterhöhlung an der Innenseite der Blätter auf 11 cm zu messen ist. Der obere Rundstab ist nicht erhalten, so dass seine Höhe unbestimmt bleiben muss. In der Zeichnung ist die Höhe des gesamten Gliedes zu 0,30 angenommen, nämlich gleich der Höhe des Kymation und gleich der halben Höhe des Volutenstücks, so dass die Höhe des Rundstabs auf 4 cm sich beläuft. Sein Ansatz an die Blätter ist bei einigen Stückchen, wenn auch in geringen Resten, noch sichtbar. Die Blätter sind mit einer bewundernswürdigen Sorgfalt und Sicherheit gearbeitet und die glatte, geschliffene Fläche des schönen Materials ist sehr gut erhalten. Sie sind durch eine scharfe Rippe in der Mitte getheilt, beide Seiten aber flach (2 mm tief) ausgehölt, die äusseren Kanten senkrecht eingeschnitten und der Zwickel zwischen den Blattansätzen wieder bis zur gemeinsamen Oberfläche emporgewölbt. Alle Blattformen sind auf dieselbe Art gebildet mit der einzigen Abweichung, dass an einzelnen Gliedern die Blätter noch mit einem glatten Steg umrahmt worden sind.

Dieses ist namentlich der Fall beim oberen Kymation, von welchem zwei Stücke ausserhalb des Tempels, hinter der Rückseite, und ein Blatt bei der ersten Säule gefunden worden sind. Der Ansatz an den Torus darüber ist an diesen Stücken nicht erhalten, wohl aber an dem mit einem Rundstab abgeschlossenen Torus selbst, von dem vier Stücke vor der Ostfront gefunden worden sind. Dessen oberer Durchmesser beträgt 40 cm, und so gross hat man denn auch den Durchmesser des Volutenstückes anzunehmen, obwohl dieses nicht erhalten ist.

Es sind nämlich unmittelbar neben der ersten Säule als sicher zu diesem Capitell gehörig und für die Restauration verwerthbar nur 12 aneinander passende Bruchstücke der inneren Gänge der rechtsseitigen Frontvolute und ein Stück vom Auge der linksseitigen gefunden worden. Ueber die Restauration des Ganzen aber lässt der Vergleich mit den übrigen Volutenstücken keinen Zweifel, zumal auch von der rückseitigen Volute, die ohne Begleitsteg gearbeitet ist, und von einzelnen sonst bedeutungslosen Blätterpartien der Palmette kleine Splitter gefunden worden sind. Das Volutenstück hatte danach dieselben Haupteigenschaften, wie das gut erhaltene früher gefundene, wich aber in untergeordneten

Digitized by Google

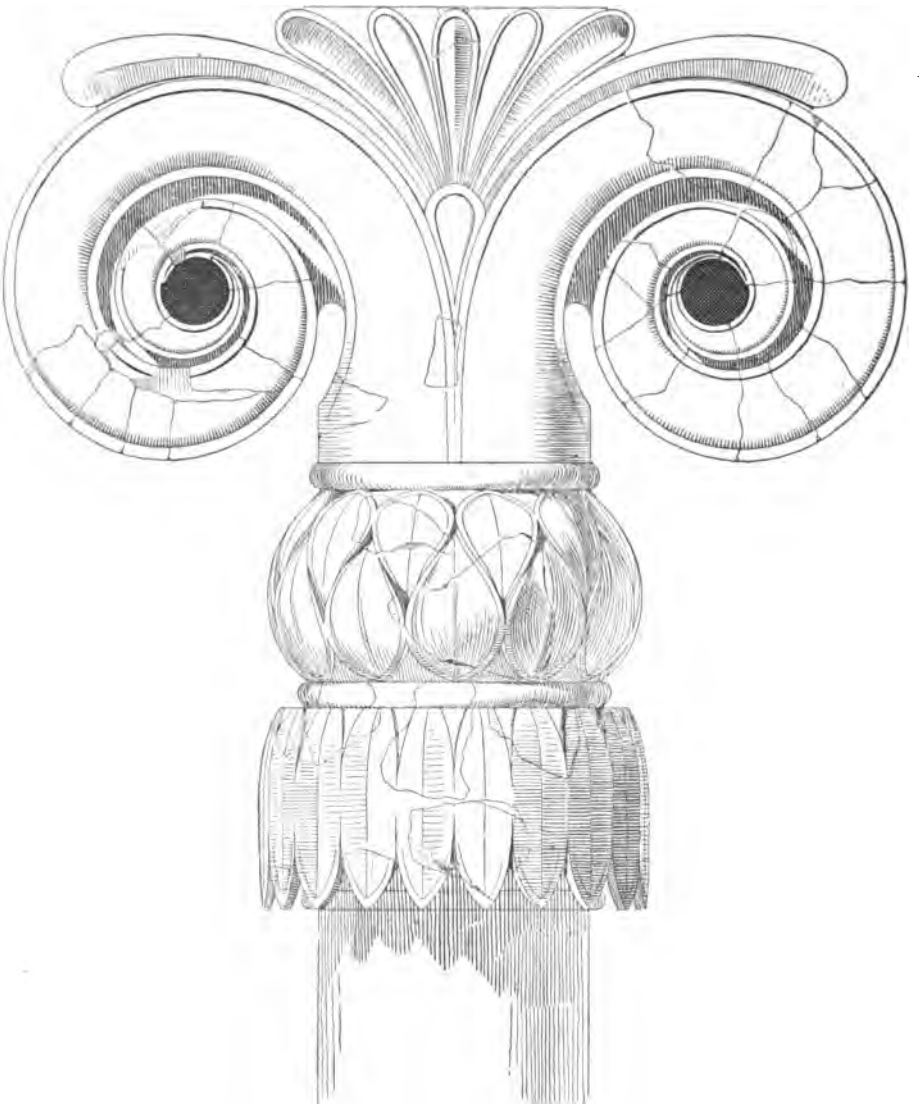


Abb. 61. Von Säule II und VI.

Einzelheiten davon ab; namentlich ist der Canal, welcher die einzelnen Volutengänge von einander trennt, hier bedeutend breiter und 6 cm tief. Die Augen sind wahrscheinlich vollständig durchbohrt gewesen, da die Innenfläche bis zu 11 cm Tiefe glatt erhalten, also schon tiefer ist, als der Canal. Sie hätten daher streng genommen in der Zeichnung weiss gelassen werden sollen; da aber diese tiefen Höhlungen, wenn nicht ein anderes glänzenderes Materialstück eingefügt war, ganz dunkel ausgesehen haben müssen, so

Digitized by Google

habe ich hier eine dunkele doppelte Schraffirung angewendet. Es muss besonders betont werden, dass die rückseitigen Voluten nicht durch einen Steg eingerahmt, sondern glatt gelassen und nur durch einen Canal zwischen den Gängen voneinander getrennt sind.

Von dem analogen Capitell der siebenten Säule sind sicher vorhanden sechs bei der siebenten Säule selbst gefundene Fragmente, von denen 5 zusammen passen. Sie gehören dem unteren Rundstabe des Blattkranzes an, sind aber um 9 mm höher (0,036). Weiter sind von dem Blattkranze 6 aneinander passende, 8 Blätter umfassende Stücke im Südosten der Cella gefunden, die — soweit ich bis jetzt ohne die mechanische Zusammensetzung der Fragmente urtheilen kann — nicht zu denen der ersten Säule gehören.

(Abb. 61.) Der Blattkranz, von welchem 2 Stücke mit dem Rundstab bei der sechsten Säule, 4 vor der Ostfront und 2 Blattspitzen gegen die Mitte der Cella hin gefunden sind, weicht ziemlich beträchtlich von dem in Abb. 60 ab. Der Querschnitt beginnt beim Rundstab nicht mit einer Curve, sondern mit einem horizontalen Stück, sodass dem Rundstab zunächst eine horizontale Fläche liegt, von welcher aus die 20 Blätter dann in mässig bewegter Curve abfallen. Die unteren Spitzen aber biegen sich nicht nach Innen, sondern hängen senkrecht herunter. Der untere Rundstab, der doch auch hier anzunehmen ist, hat sich nicht gefunden.

Noch bedeutender ist die Abweichung vom vorigen in dem grossen rundlichen Obergliede, bei dessen Höhe an einen dem vorigen ähnlichen oberen Torus wohl nicht mehr gedacht werden kann; jedenfalls ist weder dieser noch der obere Rundstab gefunden. Das Glied besteht aus 2 Blattreihen, von denen die Spitzen der einen in die Zwickel der anderen eingreifen. So entsteht durch die glatten Begleitstege das bekannte lineare Schema des runden einfachen Mäanders, das in älterer Ornamentik häufig auftritt.

Die in der Abbildung angegebenen Theile des Volutenstückes sind sämmtlich zwischen der sechsten und siebenten Säule gefunden. Zu den 15 zusammenpassenden Stücken der rechten und den 12 der linken Volute, die denen der ersten Säule ganz analog gebildet sind und daher ebensowohl zur siebenten Säule gehören können, kommen hier einige besonders charakteristische Stücke und sichern die Identität der Gesammtform mit der von Abb. 62. Das sind: ein Stück der Zwickelpalmette von der Front, drei Stücke der rückseitigen Palmette, dann der Zwickelansatz der Stelle, wo die Voluten sich von einander trennen, und die Endigung des an der Rückseite ja nicht auftretenden Begleitsteges.

Von dem Gegenstück zu diesem Capitell sind im westlichen Theile der Cella auf dem Schutt zwei Stücke mit oberem Rundstab und mit Blättern des Blattkranzes gefunden worden, die im übrigen denen von Abb. 61 gleichen, nur ist der Rundstab höher

Digitized by Google

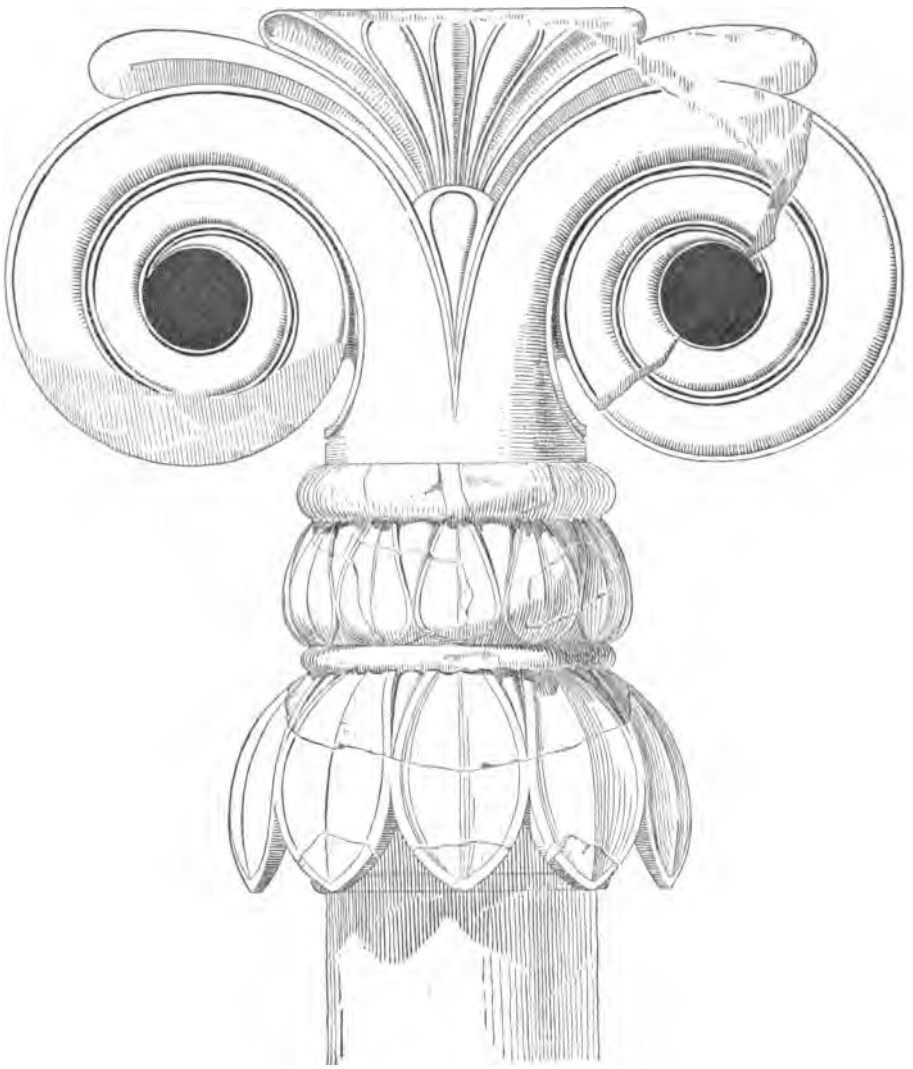


Abb. 62. Von Säule III und V.

(0,039 m). Auch von dem oberen Gliede hat sich vor der Ostfront ein Stück mit 2 Blattspitzen und unterem Auflager gefunden, die mit den beschriebenen, auch im Profil, übereinstimmen, nur etwas spitzer sind. Die Stelle, wo die Blätter sich gegenseitig ineinander fügen, ist nicht erhalten.

(Abb. 62.) Das letzte Paar — der dritten und fünften Säule — schliesst sich in seiner Formgebung mehr dem ersten an. Der grosse Blattkranz hat weniger (10) Blätter, die entsprechend breiter sind und im Profil weiter vorspringen. Hiervon ist vor der Ostfront

Digitized by Google

ein grosses Fragment gefunden, das auch die obere Auflagerfläche bis über die Mitte hinaus enthält und ohne Dübel ist. Die Blätter haben einen verhältnissmässig breiten Begleitsteg. Eine von den drei aufgefundenen Blattspitzen ist im Inneren etwa in der Mitte der Cella gefunden, die übrigen ausserhalb an der Ostseite. Der untere Rundstab fehlt wie bei dem vorigen Paar, und ich glaube mir sein Verschwinden daraus erklären zu dürfen, dass dieser Theil zu den geschütztesten gehörte und daher mit dem Block so lange vereinigt blieb, bis er bei dessen moderner Verarbeitung zerschlagen und vernichtet wurde.

Das Kymation ist im Uebrigen dem der ersten Säule sehr ähnlich, nur verläuft das Profil in der umgekehrten Richtung, so dass hier die scharfe Einbiegung unten statt oben liegt. Dadurch ändert sich auch etwas die Ansicht der sonst ganz analog gebildeten Blätter. Es sind 3 Fragmente vor der Ostfront gefunden, von denen das eine den Ansatz an den Torus enthält. Letzterer selbst liegt in 2 Fragmenten vor. Er hat eine geringere Höhe (0,074 m) als der frühere und ausserdem oben keinen Rundstab. Das Profil zieht sich nach oben stark zusammen, es liegt also das Bemühen vor, auf einen kleineren Durchmesser zu kommen.

Für die in der Zeichnung angenommene Zugehörigkeit des von Clarke bekannt gemachten Volutenstückes liegt kein zwingender Grund vor. Die Zugehörigkeit zum Tempel im Allgemeinen ist trotz der weit entfernten Fundstelle schon wegen der merkwürdigen und ganz gleichartigen Differenzierung der Vorder- und Rückseite wohl kaum zu bezweifeln. Auf die Uebereinstimmung der Maasse kann man sich nicht stützen, denn der Trunk (Abb. 63) ist kleiner, die übrigen Volutenstücke, die wegen ihrer starken Zertrümmerung in diesem Punkte nicht direct messbar sind, eher grösser als dieses. Da nun aber schon bei den untern Gliedern eine Verschiedenheit wahrzunehmen ist, insofern nur die Anzahl und die Aufeinanderfolge der Glieder nach ihren charakteristischen Eigenschaften überall beibehalten, in der Ausbildung der Form selbst aber grosse Abweichungen von einander zugelassen sind, so darf man auch bei den Volutenstücken eine absolute Gleichheit in der Form nicht erwarten. Andrerseits aber müsste man, wollte man dieses Volutenstück ausschliessen, auch den Trunk (Abb. 63) ausschliessen, in welchem Falle die Reste von zwei weitern Baudenkmälern in Neandria vorhanden wären, die erst noch gefunden werden müssten. Letzteres ist ja nicht unmöglich. Indessen wird man, so weit die Untersuchung bis jetzt gediehen ist, vorläufig in der Verschiedenheit der Volutenstücke genau dasselbe Bedürfniss nach einem Wechsel der Einzelformen erkennen dürfen, wie es sich bei den Kymatien und den Blattkränzen herausgestellt hat.

Von dem Capitell der fünften Säule sind 3 Fragmente vom Rundstab des Blattkranzes mit einzelnen Blattansätzen vorhanden, die genau so gebildet sind und dasselbe Profil besitzen, wie die zur dritten Säule gerechneten, nur ist der Rundstab wieder höher

Digitized by Google

(0,044). An zwei Stücken sind in die obere Auflagerfläche Linien in der Richtung des Durchmessers eingeritzt. Der Durchmesser dieser Lagerfläche scheint entschieden grösser zu sein, als der des Gegenstückes, doch sind die Stücke so kurz, dass die Feststellung des Durchmessers hier besonderen Schwierigkeiten unterliegt.

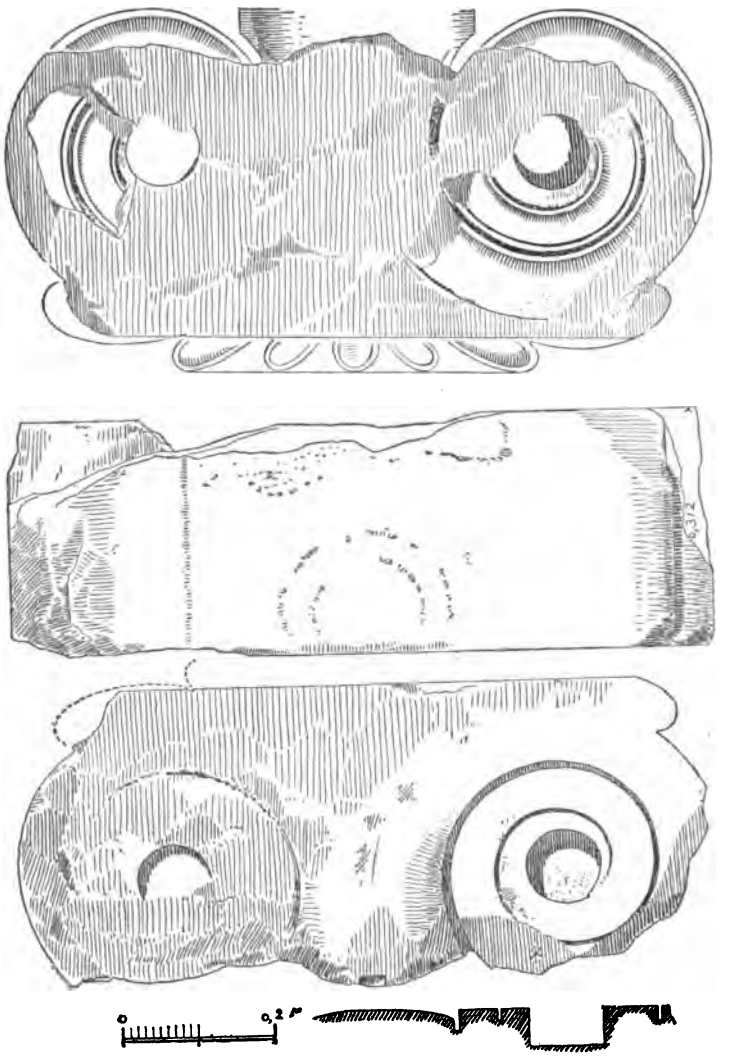


Abb. 63. Capitell, gefunden am Eingang der Cella in Vorder-, Ober- und Rückansicht.

(Abb. 63.) Zu den im Vorigen besprochenen Volutenstücken gesellt sich noch ein in der Cella links vom Eingang gefundener Trunk hinzu. Die Bearbeitung ist die bekannte. Vorn begleiten kantige Stege die erhaben rund gebildete Volute, hinten sind

Digitized by Google

die Stege weggefallen und die Volute ist glatt und nur durch den Trennungscanal bezeichnet (vergl. den Querschnitt auf Abb. 63 unten). Die Augen sind grösser als gewöhnlich (10 cm) und nicht durch den ganzen Block durchgebrochen, sondern nur 5 cm tief eingelassen. Die Unterfläche des Blocks ist wie die beiden Fronten stark beschädigt, doch sieht man noch den Rest des 4 cm im Durchmesser haltenden runden Dübels. Die Trennungscanäle sind wieder schmaler und kommen Abb. 62 nahe, sie sind in der Nähe des Auges $1^1/_2$, beim Beginn der Volute 3 cm tief. Die obere Lagerfläche ist horizontal abgemeisselt, so dass die oberen Theile der Palmette verschwunden sind; an der Stelle jedoch, wo das weit ausgreifende Blatt sich an die Mittelpalmette anschliesst, ist die Spur dieser Anschlussvertiefung noch stehen geblieben, so dass über die ursprüngliche Gestaltung kein Zweifel aufkommt. Ueber den Zweck dieser Abmeisselung siehe unten Seite 43.

(Abb. 64) Für die mittlere, vierte Säule liegen einige grade in der Mitte der Cella gefundene Stücke vor, die in ihrem Profil wohl den bisher gefundenen Gliedern ähneln, die aber nur als Drehform behandelt sind. Es sind 3 Stücke eines kelchförmigen Gliedes mit anstossender unterer Auflagerfläche, dann 6 Stücke eines weit ausladenden Kranzes mit oberer Lagerfläche, ferner einige, welche dem Kymation der ersten Säule im Profil ähnlich sind, aber keine Lagerfläche haben, schliesslich 5 Stücke eines dem Torus entsprechenden Gliedes mit gebrochenem, dreiflächigem Profil. Das zugehörige Volutenstück hat man unter denjenigen Bruchstücken zu suchen, welche den Rückseiten der übrigen Voluten genau gleich sind und daher unmöglich ausgeschieden werden können. Denn man kann hier kein wohl ausgearbeitetes Volutenstück mit Begleitstegen erwarten, wo schon die Unterglieder nur als Bosse behandelt sind. Dass die aussen gefundene Säulentrommel, welche noch den Arbeitsmantel und die Versatzbossen besitzt, offenbar auch von dieser mittleren Säule stammt, ist schon oben Seite 32 ausgesprochen worden.

Abb. 64.
Unterglieder der mittelsten Säule im Querschnitt.

Zur Beurtheilung der Capitellform stehen wir jetzt auf einer sicherern und einen weitern Ausblick gewährenden Basis, als vor der Auffindung der zugehörigen Unterglieder.

Zunächst ist neben Neandria und Kulumdado auf Lesbos[1]) nunmehr auch das aeolische Aegae als Heimath derselben Capitellbildung zu nennen, denn es kann nicht bezweifelt werden, dass der von Bohn (Alterthümer von Aegae, Berlin 1889 S. 32 Abb. 31) mitgetheilte Blattkranz identisch ist mit dem Blattkranz eines aeolischen Capitells von

[1]) Koldewey, Lesbos Taf. 16.

Digitized by Google

der Form Abb. 60. Vergegenwärtigt man sich dann, dass auf antiken Abbildungen die senkrechte Volute bald mit dem Torus[1]) bald mit dem Blattkranz[2]) durchaus nicht selten vorkommt, so verliert die echt aeolische Capitellform gänzlich ihren singulären Character, der ihr wohl früher anhaftete und aus dem allein man sich den schon von Puchstein (Ion. Cap. S. 56) zurückgewiesenen Versuch erklären muss, die ionische horizontale Volute aus der vertikalen aeolischen abzuleiten. Die feste Ausprägung der Hauptform und die Gleichmässigkeit in der Erscheinung der einzelnen Bestandtheile an den verschiedenen Orten zeigen deutlich, dass hier keine überleitenden Versuche in einer noch nicht bewältigten Formensprache vorliegen, sondern dass man es hier mit einem bis zur Unveränderlichkeit der Grundform befestigten Typus zu thun hat, der, wie die vorpersischen Funde auf der Akropolis[3]) beweisen, gleichzeitig und selbständig neben dem altionischen verwendet wurde. Es sind das zwei an demselben Stamme grünende Zweige, von denen der aeolische früher blüht und früher verdorrt, als der langsamer gewachsene aber ausdauerndere ionische. Dieser Auffassung von der Unabhängigkeit beider Bildungen widerspricht nicht das vereinzelte Vorkommen aeolischer Unterglieder an ionischen Capitellen. So benutzt das von Borrmann (Antike Denkmäler 1891 Taf. 29) abgebildete altionische Capitell den frei überfallenden Blattkranz; auch im Torus und Kymation des Erechtheion-Capitells fällt es nicht schwer Torus und Kymation des aeolischen wiederzuerkennen.

Für beide Arten aber wird sich bei vermehrtem Material als Stamm die Form des Capitells von Boghas-Köi ergeben, auf das mit Bezug auf das ionische Capitell schon Puchstein (a. a. O. S. 58) hingewiesen hat. In diesem ist die horizontale wie die verticale Tendenz beider Voluten-Arten latent enthalten, die horizontale in der oberen Linie, die verticale in dem unmittelbaren Anschluss der Volute an die senkrechte Schaftlinie. Ist diese Vermuthung richtig, so muss einerseits bei den ersten Versuchen zur Ausbildung der ionischen horizontalen Volute der untere Canalsaum gefehlt haben, andrerseits kann bei den ältesten aeolischen Versuchen zur Durchbildung der vertikalen Tendenz die Volutenlinie keine doppelte gewesen sein. Ersteres bestätigt sich an den conservativ gebliebenen Formen ohne unteren Canalsaum, die als besondere Art Puchstein zusammengefasst hat und deren Hauptrepräsentant das Capitell von Phigalia ist, letzteres an dem in der That nur mit einem einzigen Volutensteg ausgestatteten Capitell von Kolumdado[4]).

[1]) Clarke a. a. O. S. 18 und die Schlussvignette ($^1/_3$ der nat. Gr.), welche einem Sarkophag im Museum zu Constantinopel entnommen ist.

[2]) Ephimeris arch. 1885 Taf. 11, worauf mich Puchstein hingewiesen hat.

[3]) Borrmann, Antike Denkmäler I T. 18, 3. Die Abweichungen erklären sich durch den Zweck und den Ort.

[4]) Auf den dritten gleichwerthigen Zweig des Stammes von Boghas-Köi, das mit überkreuzten Volutenlinien ausgestattete cyprische Capitell, kann ich hier nicht näher eingehen.

Digitized by Google

Wir haben uns nunmehr die Beschaffenheit der Decke und des Daches nach Möglichkeit klar zu machen. Dass das ganze Dachwerk und zwar einschliesslich der Epistyle aus Holz bestand, bedarf kaum der ausdrücklichen Erwähnung; gefunden sind begreiflicherweise nur formlose Kohlenfragmente, die auf eine reichliche Verwendung von Nadelholz schliessen lassen.

Es fragt sich zunächst, ob die Hauptbalken direct über den Säulen quer zur Cella gelegen haben können. Dabei würde die Entfernung der beiden äussersten Balken von den Schmalwänden grösser werden, als die der übrigen Balken unter sich. War aber für die mittleren Balken eine Unterstützung durch Säulen nöthig, so war eine solche für einen unmittelbar neben der Wand liegenden ebenfalls nicht zu entbehren und einen solchen „Ortbalken" anzunehmen, dazu zwingt die nur an dieser Stelle ungleichmässige Anordnung der Deckbalken. Sind aber einmal die Ortbalken als unumgänglich nothwendig zu denken, so kann nur in der Längsaxe über den Säulen ein Hauptbalken gelegen haben, der über die erste und siebente Säule hinaus bis zur Wand durchging, wobei seine Spannung nur um eine Säulendicke grösser als über den Intercolumnien war. Auf diesem konnte dann der Ortbalken sein Auflager finden. In dieser Weise ergiebt sich zwanglos das beistehende Schema für die Hauptträger (Abb. 65). Nun ist bei den Capitellen schon mehrfach auf die absichtlich wechselnde Behandlung der Vorder- und Rückseite hingewiesen worden, und es ist undenkbar, dass etwa die voll ausgearbeitete Seite nach rechts, die andere nach links oder umgekehrt geschaut habe, vielmehr geht daraus hervor, dass die Capitelle sämmtlich ihre Front dem Eingang zugekehrt, demgemäss quer zur Längsaxe des Gebäudes und quer zu dem über sie gestreckten Holzepistyl gestanden haben. Das Capitell von Neandria ist also als „Querträger" verwendet worden und daraus erklärt sich die geringe Auflagerfläche von ca. 0,45 m im Vergleich mit dem als Längsträger fungirenden Capitell von Kolumdado, dessen Auflager von 0,88 m die beiden Seitenblätter noch mit umfasst. Zu gleicher Zeit gewinnen wir dadurch eine Erklärung für das Abschneiden des Capitells Abb. 63, das beim Schadhaftwerden des Epistyls durch Abmeisselung der Oberfläche zu einem Längsträger umgestaltet wurde. Merkwürdig ist hierbei die neu entstehende Umrisslinie, in welcher die Reste der abgeschnittenen Seitenblätter die Form eines altionischen Abacus[1]) annehmen. Ich halte es daher nicht für unmöglich, dass bei weiteren Funden dieser Gattung sich auch weitere Wechselbezüge zwischen dem ursprünglich nur an den Schmalseiten auftretenden ionischen Abacus und aeolischen Capitelltheilen ergeben.

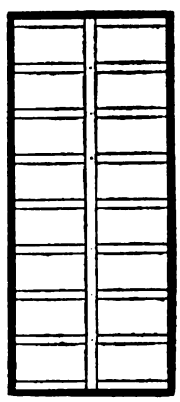


Abb. 65.
Anordnung der Hauptbalken.

[1]) Mittheilung. des röm. Instituts 1890 V S. 196 (Lokri).

Digitized by Google

Weiter kann es fraglich erscheinen, ob man sich die Decke horizontal über dem Epistyl liegend zu denken hat, oder ob vielleicht Dach und Decke eins waren und innen die Querbalken geneigt auf dem Epistyl lagen. Für letztere Anordnung scheinen die Deckenbildungen altphrygischer Gräber, so im „broken lion tomb" von Demirli[1]), zu sprechen. Hier finden wir auch den Firstbalken, der ohne Stütze bleiben konnte, da das Denkmal in den Fels gearbeitet ist. Namentlich spricht aber die Anordnung des Ortbalkens für eine Uebereinstimmung in den Hauptconstructionen. Man ist also, bis deutlicher sprechende Monumente zu Tage kommen, berechtigt, in Neandria eine nach beiden Seiten schräge Decke, die dem Dach unmittelbar entspricht, anzunehmen.

Was die Endigung des Daches ausserhalb der Cellawand anbelangt, so scheint mir der freie Umgang auf dem Podium für ein weites Vorgreifen des Daches auf allen vier Seiten des Gebäudes zu sprechen. Doch entzieht sich dieser Punkt vorläufig ebensosehr einer einleuchtenden Behandlung, wie das Verhältniss jenes merkwürdigen Podium-Umganges zu den Säulen-Umgängen peripterer Tempel.

Deutlicher stellt sich der zweischiffige Cella-Grundriss in die Reihe gleichartig angelegter Bauten und zwar vorläufig als der älteste. Auf den ersten Blick muss die Anordnung einer Säulenreihe in der Längsaxe des Innenraums befremden, da der durch die Thür Eintretende gerade auf eine Säule zuschritt. Darum ist auch dieser Grundriss wohl zu unterscheiden von den bekannten griechischen Markthallen in Assos, Pergamon, Athen und anderen Orten, deren zweischiffige Anlagen ihren Hauptzugang von der Breitseite aus hatten, wenn auch für ihre mittlere Säulenstellung derselbe Zweck als Träger der Deckconstruction in Anspruch genommen werden muss. Näher steht schon der Grundriss der Schiffshäuser von Athen[2]), bei welchen aber jede der beiden Abtheilungen eines Hauses gesondert benutzt wurde, während die Cella in Neandria ein einheitliches Ganze bildete. Unmittelbare Parallelen treffen wir erst bei einer Reihe von Sacralbauten, die darum hier etwas eingehender besprochen werden müssen, weil ihre Grundrisse zum Theil noch nicht richtig interpretiert worden sind. Die sog. Halle von Thorikos[3]), bei welcher die mittlere Säulenreihe nicht sicher ist, muss wegen allzu mangelhaft bekannt gemachten Grundrisses unberücksichtigt bleiben. Deutlicher und in besseren Aufnahmen zugänglich ist das Gebäude zu Paestum, das man Basilica zu nennen pflegt[4]). Hier fehlte bisher die eigentliche Cella. Nun bemerkt man aber an der ersten Säule der mittleren Reihe, dass diese an dem Theile ihres Stammes ohne Canelluren geblieben ist, welcher über das erhöhte Innenpflaster nach

[1]) Journal of hell. stud. IX 1888, S. 356.
[2]) Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. ἑτ. 1885.
[3]) Stuart and Revett. Ant. of Attica Ch. IX Pl. 1.
[4]) Labrouste, Les temples de Paestum, Paris 1877, T. XV.

Digitized by Google

aussen hervorragt, und diese Eigenthümlichkeit scheint mir nur durch die Annahme einer Quermauer an dieser Stelle, die sich symmetrisch am entgegengesetzten Ende des erhöhten Innenpflasters wiederholen müsste, erklärbar. Dazu stimmt eine Ausarbeitung auf dem Epistyl jener ersten Säule. Das Gebäude tritt also in die Reihe der Tempel mit zweischiffiger Cella ein. Nach dem Vorgange von Neandria und Paestum muss nun auch die Cella des alten Tempels von Lokri[1]) als eine zweischiffige Anlage aufgefasst werden. Von den ursprünglich 5 Säulenfundamenten dieser Cella stehen zwar nur noch 2, doch ist das Verschwinden der 3 fehlenden unschwer zu begreifen und der Umstand, der früher gerade gegen die Annahme einer Säulenstellung zu sprechen schien[2]), findet sein Analogon in der Cella von Neandria, dass nämlich die Abstände der äussersten Säulen von den Querwänden etwas grösser sind, als die Entfernungen der Säulen untereinander, was, wie wir gesehen haben, seinen Grund in der Deckbalkenanordnung hat. Die 5 Säulen selbst gewinnen bei dieser Anordnung, soweit sich auf dem Plan (Ant. Denkmäler I, 51) messen lässt, einen Abstand von 2,64 m (= 5 samischen Ellen nach Doerpfeld, Mitth. a. a. O. S. 182). Der alte Tempel tritt schon hierdurch in engere Beziehung zum neuen Tempel von Lokri, bei welchem dasselbe Grundmaass vorliegt, und unschwer lässt sich nun die Ringhalle des alten Tempels mit eben demselben Grundmaass von 2,64 m als ein Peripteros von 7 Säulen in der Front und 14 auf der Langseite erkennen. Wiederum einen Schritt vorwärts führt uns die Betrachtung des neuen Tempels von Lokri, der meiner Ansicht nach schon durch die Stylobatplatten-Eintheilung der Front[3]) als Heptastylos gesichert ist und sich so als eine fast genaue Wiederholung des alten Tempels herausstellt. Die Langseite des neuen ist nur um 3 Joche verlängert, im Uebrigen blieb die Siebenzahl der Frontsäulen und die Axenentfernung von 2,64 m an der Front und den Langseiten genau dieselbe wie beim alten Tempel. Unter diesen Umständen kann es nicht gewagt erscheinen, wenn man das Fundament in der Mitte der Cella des neuen Tempels als ein Säulenfundament betrachtet. Die übrigen vier sind zusammen mit dem grössten Theil des gesammten Baues verschwunden. Auch die Cella des neuen Tempels in ihrer Zweischiffigkeit ist nichts als eine Wiederholung der alten Tempelcella. Damit stehen wir vor der merkwürdigen aber doch nicht überraschenden Thatsache, dass die Peripteraltempel mit zweischiffiger Cella in der Front eine ungerade Zahl von Säulen haben: Thorikos, Alt- und Neu-Lokri je 7, Paestum 9, und vielleicht wird man nach einer ordentlichen Auf-

[1]) Mittheilungen des röm. Inst. 1890 V S. 161 ff.

[2]) Mittheilungen a. a. O. S. 172.

[3]) Die Aufschnürung für die Säulenstellung ist wahrscheinlich an den unteren Schichten in den „Maassstrichen“ (a. a. O. S. 188 Anm.) zu erkennen, von denen das eine Paar sich offenbar auf die sechste Längsseitensäule bezieht.

Digitized by Google

nahme auch den siebensäuligen Tempel in Akragas dieser Reihe von Tempeln mit zweischiffiger Cella einmal zurechnen können, die als eine altübliche Gattung der Tempel von Neandria kennen gelehrt hat.

Für die Dachdeckung ist durchgängig ein gut gebrannter rother Thon mit vielen weissen Einsprengungen verwendet.

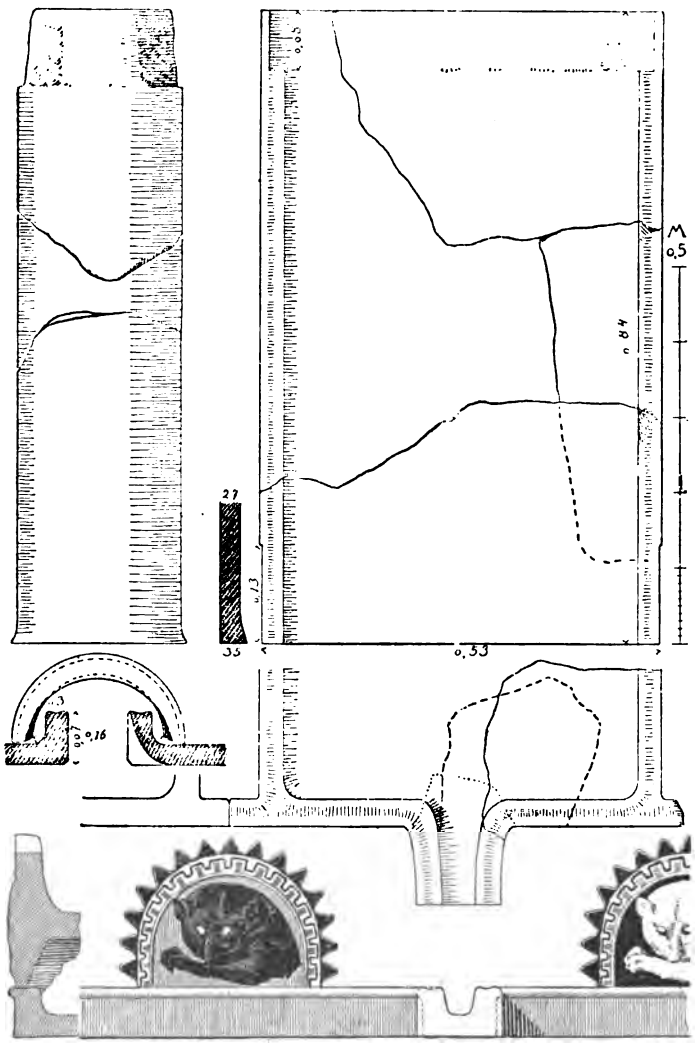


Abb. 66. Dachziegelsystem.

Das System besteht aus Flachziegeln von 53 cm Breite und 84 cm Länge (Abb. 66) mit seitlich aufgebogenem Rande, die in bekannter Weise an ihrem unteren Ende mit

Digitized by Google

einer geringen Verdickung („Nase“) versehen sind und an ihren Rändern vorn unten, hinten oben derart ausgeschnitten sind, dass sie beim Auflager ineinander passen ohne trapezförmig zu werden. Ihre Fugen waren überdeckt mit halbcylinderförmigen Ziegeln, die einen freien Durchmesser von 16 cm haben; die Länge, welche nicht erhalten ist, muss natürlich dieselbe wie die der Flachziegel, also 84 cm gewesen sein. Ihr Ineinanderpassen ist in derselben Weise erzielt, wie bei den Flachziegeln, ihr vorderer oberer Rand aber bei einigen schwächer, bei anderen kräftiger in die Höhe gebogen. Die Ziegel waren mit einer Schablone gestrichen, welche nach dem Querschnitt ausgeschnitten war; darauf waren die Nasen freihändig nass angearbeitet und der Ziegel scharf getrocknet; dann erst wurden die angegebenen Falze für das Ineinanderpassen trocken abgenommen und die Ziegel mit der schönen schwarzbraunen Farbe gefirnisst, die bei dem Brande schliesslich an einigen Stellen mehr, an anderen weniger röthlich anlief. Bei der Querschnittsform sind einige Feinheiten zu beobachten, die sonst selten vorkommen. Die unteren Kanten der Flachziegel sind abgefasst zur Vermeidung einer hier wenig nützenden und zu Sprüngen Veranlassung gebenden Schärfe, und die Oberflächen der aufgebogenen Ränder sind schwach muldenförmig vertieft. Die vorstehenden Nasen, mit welchen der Flachziegel auf dem darunterliegenden aufruht, sind weniger zu einer scharfkantigen Dichtung bestimmt als vielmehr den Rohziegeln angeheftet, damit sie beim Aufeinanderlegen nach Bedarf mehr oder weniger abgeschlagen werden konnten, was häufig zu beobachten ist. Dabei ist bemerkenswert, dass die Ziegel einer jeden Stadt in ihren Grössen nur sehr wenig variirten; denn nur hieraus erklärt sich die Aufstellung einer plastisch in Stein gearbeiteten Normalform für die Ziegelsysteme einer Stadt wie Assos (leider noch immer nicht veröffentlicht!). Man braucht daher die Herstellung besonderer Ziegel, die vielleicht lange Jahre vor der Verwendung fertig gestellt werden mussten, für ein bestimmtes Gebäude kaum anzunehmen, und daher kommt es, dass die Flachziegel bei manchen Gebäuden nicht unmittelbar aneinander schliessen. Der Spielraum zwischen den Flachziegeln beträgt am Tempel von Messa 1½ cm (4 Ziegel von 0,725 m Breite auf ein Joch von 2,96 m, Lesbos S. 56), am neuen Tempel von Lokri 6 cm (bei 4 Ziegeln von 0,598 m Breite [a. a. O. S. 201.] auf ein Joch von 2,64 m) und hier in Neandria 8 cm bei 4 Ziegeln von 0,53 m Breite auf ein Joch von 2,43 m, ein Zwischenraum, der von den runden Deckziegeln bequem gedeckt wird. Die unterste Reihe der Flachziegel hat auch vorn herum den aufgebogenen Rand, auf diese Weise die denkbar einfachste Sima bildend, die in der Mitte eines jeden Ziegels zu einem ca. 10 cm vorgreifenden Ausguss ausbiegt. Der mit einem kleinen Rundstab verzierte Simenrand, auf beiden Seiten noch etwas fortgesetzt, schliesst hier den zwischen je zwei Flachziegeln entstehenden Zwischenraum. Die Höhlung des untersten Deckziegels ist geschlossen durch eine an den Deckziegel angearbeitete Platte, die auf der Sima auf-

Digitized by Google

Abb. 67. Stirnziegel.

sitzt und an ihrer Stirnfläche (Abb. 67) das alterthümliche Bild eines nach Katzenart mit dem Kopf auf seiner Vordertatze ruhenden Panthers (?) trägt. Diese reliefierte Front war mit weissem Thon überzogen und bemalt; Spuren der schwarzem Firniss ähnlichen Farbe (in Abb. 67 doppelt schraffiert) sind am Kopf des Panthers und an dem Umrahmungsstreifen zu bemerken, wo sie eine maeanderartige Verzierung bildeten (in Abb. 66 restauriert). Auf einem zweiten Bruchstück eines solchen Ziegels war der Reliefgrund schwarz und das Thier weiss.

Der First war gedeckt durch Rundziegel von ca. 40 cm äusserem Durchmesser; es sind nur ca. 20 Bruchstücke gefunden, die ein genaues Maass nicht nehmen lassen.

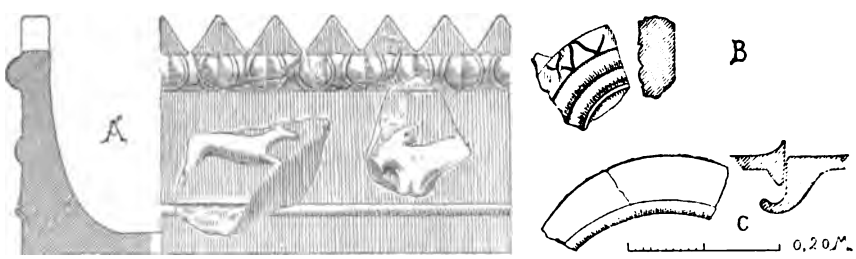


Abb. 68. A. Sima, B. Firstakoterion, C. Firstziegel.

Die Dichtungsart der Stossfugen ist in Abb. 68 C. dargestellt, während ihr Anschluss an die Flach- und Deckziegelreihen nicht bestimmt werden kann.

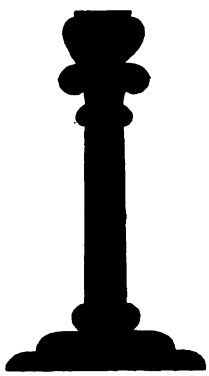
Die Frontsima, von der nur ca. 6 Fragmente vor der Westfront gefunden sind, stellt sich als der gewöhnliche von einem zackenbesetzten Reliefstreifen bekrönte Ziegelrand dar (Abb. 68 A). Auf dem in 2 stark corrodierten Stücken vorliegenden Relief erkennt man laufende Thiere. Auch die 2 Stücke vom Kymation sind stark beschädigt und lassen gerade noch die einstige Bemalung der Blätter mit rothbrauner Farbe erkennen.

Die Firstziegel endigten in ein Firstakroterion, von dem glücklicherweise ein Stück (Abb. 68 B) erhalten ist. Es enthält zwei concentrische Rundstäbe und darauf einen

Digitized by Google

Flachstreifen, der mit dem alterthümlichen Schema des lesbischen Kymation grün bemalt ist; es scheint eine dem Akroterion des Heraion von Olympia (Ausgr. zu Olympia V T 34) ganz ähnliche Decoration gehabt zu haben, an das ja auch die Zacken der Sima und der Stirnziegel lebhaft erinnern. Ausserdem ist noch ein kleines vielleicht auch dem Akroterion zugehöriges Stückchen vorhanden, an welchem man zwei Blätter von 58 mm Breite erkennt, in Wulstform mit rundlich gebildetem Begleitsteg, das eine Blatt roth, das zweite blau bemalt, die Stege schwarz und der Grund rothbraun.

Für die Zeitbestimmung des Baues hat man zu bedenken, dass auf der einen Seite die Gestalt der Ausgüsse an der Seitensima von einer so ursprünglichen Einfachheit ist, dass dadurch auch die dem sechsten Jahrhundert zugeschriebene Sima vom Geloer Schatzhaus in Olympia (Ausgr. zu Olympia V S. 35) übertroffen wird. Andrerseits steht die Zackenbekrönung der Stirnziegel und anderes der Decorationsweise des Akroterions vom Heraion zu Olympia so nahe, dass die Erbauung des Tempels von Neandria zwischen jene beiden Monumente fallen und dem siebenten Jahrhundert v. Chr. angehören wird. So erweitert der Tempel die sehr spärliche Reihe gleichzeitiger Monumente, aus denen er durch einen verhältnissmässig bedeutenden Reichthum merkwürdiger und sehr eigenartiger Formen hervorragt. In ihm liegen zum ersten Male die fest entwickelten Einzelformen einer alten, characteristisch aeolischen Kunstweise vor, deren weitere Erforschung überraschende Ergebnisse verspricht.



Digitized by Google

Nachtrag zu S. 28 Anm. 1.

Das in den Sitzungsberichten veröffentlichte Facsimile ist in einem Punkte unvollständiger, als das oben S. 28 wiedergegebene. Es schreibt deshalb Herr Kirchhoff: „Durch die Ausfüllung der einen der beiden Lücken steht nunmehr ausser allem Zweifel fest, dass die Inschrift nicht metrisch gefasst war; meines Erachtens war ihr Wortlaut folgender: Τόνδε [τ]ὸν ἀνδ[ριάντα Ἀπό]λλων[ι] ὀνέθη|κε Ἑρμέας ἀρα ..... τῶ παιδός, | ὠγεμάχ[ω] oder ὠγεμάχ[ιος].

In der verbleibenden Lücke war entweder gesagt, dass die vom Vater geweihte Statue vom Sohne gelobt worden sei, oder, was ich eher glaube, stand nur der Name des Sohnes, dessen Statue der Vater geweiht hatte."

Digitized by Google

Verzeichniss der Abbildungen.

Karte der Troas, Seite 3.
Panorama S. 4, 5.
Stadtmauer S. 7, 8, 11.
Thorgrundrisse S. 9, 10.
Inschriften S. 12, 13, 21, 27, 28.
Grabformen S. 14, 15, 17.
Gefässe S. 14, 15, 16, 18, 19, 20.
Terracotten S. 15, 19, 20, 48.
Architektonische Einzelfunde S. 21, 59.
Tempel:
- Grundriss S. 22, 24.
- Altäre S. 28.
- Längsschnitt S. 22.
- Maueransicht S. 27.
- Capitelle S. 34, 36, 38, 40, 41.
- Deckenconstruction S. 43.
- Dachziegelsystem S. 46.
- Firstziegel S. 48.
- Frontsima S. 48.
- Akroterion S. 48.

Digitized by Google

JAHRESBERICHT.

Die Gesellschaft hatte im abgelaufenen Jahre den Tod ihres langjährigen Mitgliedes, des Herrn Prof. Dr. Heller, zu beklagen. Neu aufgenommen wurden als ordentliche Mitglieder die Herren Oberstlieutenant a. D. O. Dahm, Prof. N. Müller und Dr. Pomtow, als ausserordentliche die Herren Dr. A. Körte, Dr. C. F. Lehmann, Ohnefalsch-Richter und Dr. Winnefeld. Verzogen sind die Herren Gercke, J. Meyer und G. Schneider, wieder eingetreten die Herren Dr. Brückner und Freiherr Dr. Hiller von Gärtringen. Somit besteht die Gesellschaft gegenwärtig aus folgenden 95 ordentlichen Mitgliedern: Adler, von Alten, Aschersohn, Assmann, Bardt, Belger, Bertram, Bode, Bie, Borrmann, Broicher, Brose, Büchsenschütz, Bürcklein, Bürmann, von Bunsen, Conze (Schriftführer), Curtius (I. Vorsitzender), Dahm, Denecken, Diels, Dobbert, Eisenmann, Ende, Engelmann, Erman, Fischer Exc., Frey, Fritsch, Furtwängler, Gericke, Goldschmidt, B. Graef, P. Graef, Grimm, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Hepke, Herrlich, Hertz, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Humbert, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Jessen, Jordan, Kalkmann, von Kaufmann, Kaupert, Kekulé, Kempf, Kirchhoff, Köhler, Köpp, Krüger Exc., Kübler, Lehfeldt, Lessing, von Luschan, Marelle, Erbprinz von Sachsen-Meiningen Hoheit, Meitzen, Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nothnagel, Oder, Oehler, Pomtow, Puchstein, von Radowitz Exc., O. Richter, Rose, Schöne (II. Vorsitzender), Schröder, Senator, Senz, Stengel, von Stephan Exc., von Sybel, Toepffer, Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Freiherr von Wangenheim, Wattenbach, Weil, Wellmann, Wilmans, von Wittgenstein, Wolff. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Back, Boehlau, Brückner, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirsch, Körte, Lehmann, Ohnefalsch-Richter, E. Richter, Winnefeld, Winter.

Digitized by Google

ÜBER DAS BILDNIS
ALEXANDERS DES GROSSEN

ZWEIUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÆOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

FRIEDRICH KOEPP

MIT 3 TAFELN UND 20 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1892

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
1897.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
45901
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

NY

Digitized by Google

Älter als die Wissenschaft von der alten Kunst, deren Begründer diese Schrift geweiht sein soll, ist die gelehrte Beschäftigung mit den Bildnissen berühmter Griechen und Römer. Aber erst in neuster Zeit und erst vereinzelt ist der Versuch gemacht worden, die durch Ennio Quirino Visconti in wissenschaftliche Bahnen geleiteten ikonographischen Studien in den Zusammenhang der Kunstgeschichte hereinzuziehen, ihnen die mit anderen Mitteln gewonnene Kenntnis des stilistischen Entwicklungsganges der Kunst wirklich zu Gute kommen zu lassen und wiederum durch die stilistische Analyse der Bildnisse der Charakteristik der Künstler neue Züge hinzuzufügen.

Seltsamerweise ist dieser Versuch mit entschiedenem Erfolg zuerst gerade bei einem Künstler gemacht worden, von dem ein nicht durch die Aufgabe der Porträtähnlichkeit bedingtes Werk erst nachzuweisen bleibt, während er umgekehrt da, wo die Vorbedingungen dafür weit günstiger zu sein scheinen, bisjetzt durchaus misglückt ist.

Die aufmerksame Betrachtung der beiden Bildnisse, in denen auf Grund litterarischer Zeugnisse Werke des Silanion vermutet werden durften, ergab hinlängliche Merkmale um auch in zwei anderen Bildnissen die Hand dieses Meisters überzeugend nachzuweisen, ja eine Idealfigur vermutungsweise demselben Künstler zuzuschreiben [1]).

Weit mehr als von der Art des Silanion wissen wir durch Zeugnisse der Alten von der des Lysipp, und seit mehr als vierzig Jahren besitzen wir ein hervorragendes, im Altertum hochberühmtes Werk des Künstlers in einer vortrefflichen Copie, den 'Apoxyomenos' im Braccio nuovo des Vatikan. Der scheint uns heute, trotz der Übersetzung aus der Bronze in den Marmor, von der man übrigens hier, wie sonst, mehr als nötig gesprochen hat, die Eigenart des Künstlers so unverfälscht wiederzugeben, daſs wir nicht ohne Lächeln den Würfel in der ergänzten rechten Hand des Jünglings sehen

Digitized by Google

können, der uns daran erinnert, daſs bei der Auffindung der Statue Canina noch schwanken konnte, ob der Apoxyomenos des Lysipp in ihr zu erkennen sei oder der des Polyklet, dem man nach einer misverstandenen Stelle des Plinius einen Würfel glaubte in die Hand geben zu sollen. Und wir besaſsen dieses ausgezeichnete Werk schon als Brunn von Lysipp die Charakteristik gab, die er bei anderen Künstlern so oft allein aus unvollkommenen litterarischen Zeugnissen gewinnen muſste[2]).

Man sollte denken, daſs diese verhältnismäſsig sichere Kenntnis des Meisters dessen Alexanderbildnisse vor allen berühmt waren und am meisten zu seinem Ruhm beigetragen haben, die Aufgabe, mit der sich diese Arbeit beschäftigen soll, zeitig hätte fördern müssen. Aber das ist keineswegs der Fall gewesen.

Zu sehr hat man sich, wie ich glaube, beengen lassen durch die Überlieferung, daſs Lysipp für seine Kunst das Privileg der Porträtdarstellung des Königs gehabt habe, und jeder meinte es dann dem Ruhm des Künstlers schuldig zu sein, seine Hand in dem der verschiedenartigen, mit mehr oder weniger Recht Alexander benannten Bildnisse zu erkennen, das ihm als das Vollkommenste erschien. Und doch bezeugt nicht nur Plutarch, der die Bevorzugung des Lysipp durch den König am verständigsten begründet, gerade durch diese Begründung, daſs es Alexanderporträts von anderen gleichzeitigen Bildhauern gab[3]) — wenn es dafür eines Zeugnisses bedürfte! — sondern wir können auch nicht bezweifeln, daſs nach des Königs Tod sein Bildnis nicht selten von Künstlern geschaffen worden ist, die mehr von Skopas als von Lysipp gelernt hatten.

Gerade hier wäre es besonders wünschenswert gewesen, daſs die Aufgabe von der kunstgeschichtlichen Seite mit mehr Glück erfasst worden wäre, da ihre rein ikonographische Seite Schwierigkeiten bietet, wie sie bei keinem anderen Porträt vorhanden sind.

Ich will versuchen an das Problem von beiden Seiten heranzutreten, und es soll wenigstens das klar werden, warum hier sicherem Wissen enge Grenzen gezogen sind. Was ich F. Winter dabei verdanke — ich meine nicht von den negativen Resultaten! — wird vielleicht mancher Leser eher merken, als ich es zu sagen vermöchte: κοινὰ τὰ τῶν φίλων.

Unzählige Bildnisse Alexanders muſs es gegeben haben. Er selbst schenkte groſsen Künstlern seine Gunst, die sie nicht besser verdienen konnten als indem sie für die fernen Untertanen wie für die Nachwelt das Bild des Königs aber- und abermals schufen: Lysipp in Erz, Apelles als Maler, Pyrgoteles als Steinschneider, um nur die drei Künstler zu nennen, die nach der Überlieferung das Privileg besassen, das man wohl nur als das Vorrecht der Porträtierung nach dem Leben verstehen kann, während

Digitized by Google

es hundert anderen nicht verwehrt war, nach den Originalbildnissen dieser Meister oder wie immer, mehr oder minder ähnliche Bildnisse zweiter Hand herzustellen und zu verbreiten[4]). Nach des Königs Tod wuchs die Zahl seiner Bilder gewifs noch angesichts der dankbaren Pflege, die seine Erben seinem Gedächtnis zu Teil werden liefsen. Am wenigsten konnten die Bilder Alexanders an den Orten seiner göttlichen Verehrung fehlen. Und nach Jahrhunderten stieg noch einmal ihre Zahl, als römische Kaiser mit seinem Andenken ein eitles Spiel trieben. Aber schon Julius Caesar sah beim Tempel des Hercules zu Gades ein Bildnis Alexanders.

Bei solcher Verbreitung der Bilder des Königs ist es undenkbar, dafs nicht eine gröfsere Anzahl uns erhalten sein sollte, undenkbar aber auch, dafs die Züge, wie sie Lysipp oder wer sonst von den Zeitgenossen überliefert hatte, treu und unverändert bewahrt sein sollten bis auf die Elektronschale, mit der Cornelius Macer, nach der Erzählung des Trebellius Pollio, prunkte, oder bis auf die Stickereien, mit denen die Gewänder der Damen aus der Familie der Macriani verziert waren[5]).

Um zu ermessen, wie verschieden die Bildnisse desselben Mannes sein können, selbst da, wo es sich nur um Originalbildnisse handelt, ist nichts lehrreicher, als ein Blick auf die Bilder Goethes, die jetzt in Zarnckes Verzeichnis so übersichtlich zusammengestellt sind[6]). Kaum würde man in dem Bild Kolbes in der Jenaer Bibliothek (Zarncke Tafel 8, I) und in dem von Stieler im Empfangszimmer des Weimarer Hauses (Tafel 9, I), die nur durch wenige Jahre getrennt sind, dieselbe Person erkennen, von einem Vergleich dieser beiden mit dem freilich erheblich früheren Burys, das Caroline Herder gegen unseren Wunsch ähnlich und gar noch 'idealisiert' nennt, ganz zu geschweigen. Und wie sind die Züge, die uns Tiecks und Rauchs ganz gleichzeitig entstandene Büsten (Tafel 13, V u. VI) sehr ähnlich und zweifellos zuverlässig überliefern, einige Jahre später von David d'Angers (Tafel 10, XIII und 12, X) umgebildet worden.

Wenn David den Kopf, den er vor sich sah, durch seine Umbildung der Vorstellung anähnlichte, die er von dem Dichter des 'Faust' in sich trug, so sind andere Bildnisse sichtlich von Vorstellungen beeinflufst, die ganz aufserhalb der Aufgabe liegen. Das Bild Mays (Tafel 3, I) aus dem Jahr 1779 und weit mehr noch die Büsten Trippels aus der Zeit des römischen Aufenthalts (Tafel 12, VI und 10, III) erinnern mit Bewufstsein an die Schönheit Apolls. Bettina von Arnim (Tafel 11, II f.) wollte einen Zeus darstellen[7]).

Wie viel näher lagen solche Nebengedanken dem antiken Künstler! Als Sohn des Ammon gab sich Alexander aus; mit der Keule und dem Löwenfell seines Ahnherrn Herakles soll er zuweilen erschienen sein; mit Dionysos verglichen ihn die Dichter, dem Gott, der gleich ihm bis zum fernen Indien gezogen war; als ein Nebenbuhler des Zeus

Digitized by Google

erschien er dem Poeten, der unter eine Statue Lysipps, die Alexander mit aufwärts gerichtetem Blick darstellte, die Worte setzte:

αὐδασσοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος εἰς Δία λεύσσων·
γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι, Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε.

Wenn schon die Künstler die den König nach dem Leben bildeten sich ohne Zweifel von solchen Vorstellungen beeinflussen liefsen und ihm nicht nur die Attribute der Götter gaben, wie Apelles ihn ja mit dem Blitz des Zeus dargestellt hat[8]) und beim grofsen Tempel zu Olympia ein Alexander als Zeus stand, sondern auch die Züge diesem oder jenem Gott anähnlichen mochten, zumal wenn die Natur einem solchen Bestreben entgegenkam; wenn so schon die Originalbildnisse zum Teil wonicht fremdartige Züge enthalten, doch gewisse Züge nach einer bestimmten Seite hin ausgebildet und verstärkt zeigen mochten, so war bei den Darstellungen des verstorbenen und vergötterten Königs, denen die Forderung der Ähnlichkeit viel weniger eine Schranke setzte, der Willkür so sehr Thür und Thor geöffnet, dafs wir nicht nur die verschiedenartigsten Bildnisse erwarten dürfen, sondern von vornherein annehmen müssen, dafs in vielen Fällen auf die Entscheidung darüber ob ein Bildnis Alexanders beabsichtigt ist oder nicht, verzichtet werden muss, selbst in Fällen wo Kunststufe, Mafsstab und Erhaltung ein Urteil an sich nicht ausschliefsen würden.

Aber wie wir auch in den verschiedenartigsten Bildnissen Goethes und durch alle Altersstufen gewisse Züge wiederkehren sehen, die selbst eine so subjective Auffassung wie die Angelicas, die in ihr Bild mehr von sich als von Goethe hineinsah (Zarncke Tafel 12, VII), nicht ganz verwischt hat — obgleich Goethe selbst ja von diesem Bild sagte: 'immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir' —, Züge, die bei mehr handwerksmäfsigen Bildnissen zweiter und dritter Hand vielleicht sogar verstärkt erschienen: so dürfen wir überzeugt sein, dass ein Meister wie Lysipp die charakteristischen Eigenschaften der Erscheinung Alexanders in keinem seiner Bildnisse aufser Acht gelassen hat, und dafs von diesen Eigenschaften sich Spuren in jedem Bildnis finden müssen, das noch eine Spur Lysippischer Kunst trägt. Und wir dürfen diese Spuren dann auch in abgeleiteten Bildnissen späterer Zeit suchen, sofern sie die Hand eines achtungswerten Künstlers verraten und überhaupt noch als Porträts gelten können und wollen.

Plutarch hebt als Eigentümlichkeiten der Erscheinung Alexanders unter Berufung auf die Lysippischen Bildnisse hervor: die leichte Neigung des Kopfes nach der linken Schulter und den — um den griechischen Ausdruck beizubehalten — 'feuchten' Blick des Auges; dazu das Männliche im Ausdruck, das nicht jeder Künstler so wie Lysipp mit jenen anderen beiden Eigenschaften zu vereinigen gewufst habe und das Löwenähnliche der Erscheinung — τὸ λεοντῶδες, was vorzugsweise in den Haaren sich ausgesprochen

Digitized by Google

haben wird, von denen Aelian sagt: τὴν μὲν γὰρ κόμην ἀνασεσύρθαι αὐτῷ, ξανθὴν δὲ εἶναι, nicht minder im Auge, wenn er erregt war; denn dann verwandelte sich der feuchte Glanz in ein Funkeln, das etwas Furchtbares hatte — ὑπαναφύεσθαι δέ τι ἐκ τοῦ εἴδους φοβερὸν τῷ Ἀλεξάνδρῳ λέγουσιν[9]).

Wie das aufstrebende, mähnenartige Haar des Königs zu denken sei, könnte uns vielleicht einigermafsen das Bildnis des Pompeius lehren. Denn wenn uns Plutarch erzählt, dafs man von einer Ähnlichkeit des Pompeius mit Alexander gesprochen habe, wegen der Übereinstimmung der ἀναστολή des Haars und des 'feuchten' Blicks[10]), so werden wir seit wir das ausgezeichnete Bildnis des Pompeius aus dem Familiengrab der Licinier besitzen[11]) um so eher an die Ähnlichkeit des Haarwuchses glauben wollen als wir überzeugt sein möchten, dafs die Ähnlichkeit sonst in der That, wie Plutarch sagt, μᾶλλον λεγομένη ἢ φαινομένη gewesen ist, auch wenn man von dem Unterschied des Alters zwischen dem Pompeius der Büste und Alexander abzusehen sucht.

Doch mögen diese Angaben auch reichlicher sein als in irgend einem anderen Fall, so wäre es doch durchaus unmöglich, danach allein unter den namenlosen Bildnisköpfen das Porträt Alexanders herauszufinden, zumal, wie gleichfalls Plutarch erzählt, die Nachfolger Alexanders bestrebt waren ihm so ähnlich als möglich zu erscheinen und besonders die Neigung des Kopfes und die Art des Blicks ihm nachmachten[12]). Frühzeitig sah man sich deshalb nach benannten Alexanderbildnissen um und befragte, wie billig, zunächst die Münzen. Man konnte erwarten, den Kopf des Königs auf seinen Münzen zu finden. Zuerst freilich griff man ganz fehl und hielt den Athenakopf der Goldmünzen für das Bild Alexanders[13]). Dann sah man in dem Herakleskopf der Silber- und Kupfermünzen den Kopf des Königs mit den Abzeichen seines Ahnherrn[14]). Dieses Costüm konnte nicht befremden, und Münzen der römischen Kaiserzeit, die demselben Kopf die Inschrift Ἀλεξάνδρου beifügten, schienen die Deutung zu beweisen, ja man konnte sich auf Münzen des Alexander Balas aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., die den Kopf dieses Fürsten in derselben Tracht zeigen, berufen als auf Zeugnisse dafür, dafs schon damals der Herakleskopf als das Bildnis Alexanders galt. Aber der Herakleskopf kommt, wie bereits Eckhel gesehen hat, schon vor Alexander auf den makedonischen Münzen vor und kann also unmöglich ursprünglich als Bildnis des Königs gemeint sein; und dafs die Diadochen erst erheblich später den eigenen Kopf auf ihre Münzen zu prägen beginnen, und das Bildnis der Scheinkönige der Zwischenzeit auf den Münzen fehlt spricht dafür, dafs hier Alexander nicht mit seinem Beispiel vorangegangen war. Einige Numismatiker wollten, wie auch Visconti[15]), wenigstens auf den Prägungen einzelner Städte die Züge des Herakles denen des Königs angeähnlicht finden. Wer die bei der Zahl der Prägstätten sehr begreiflichen Verschiedenheiten des Herakleskopfes überblickt wird diese Möglichkeit nicht durchaus bestreiten wollen; aber

Digitized by Google

sie kann an der Thatsache, dafs der Kopf den Herakles darstellt und einen überkommenen Typus wiedergibt, nichts ändern und ist für die Ikonographie Alexanders wertlos.

Dafs die Möglichkeit überhaupt offen gelassen werden mufs, und dafs die Zweifel über den Herakleskopf noch fortbestehen konnten, nachdem Ennio Quirino Visconti ein authentisches Bildnis Alexanders veröffentlicht hatte, führt uns auf eine eigentümliche Schwierigkeit der Ikonographie des Königs. Der Herakleskopf der Münzen hat in der That eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kopf des Königs. Aber diese Ähnlichkeit ist, abgesehen von der stilistischen Verwandtschaft, zufällig und beschränkt sich auch keineswegs auf die Münzen, auch nicht auf Herakles[16]). Diese Ähnlichkeit hat ja auch dazu geführt, dafs man schon nach kaum anderthalb Jahrhundert, gewöhnt auf den Münzen das Bildnis des Herrschers zu sehen, gewöhnt auch, Alexanders Kopf mit den Attributen eines Gottes zu sehen, den Herakles als Bildnis Alexanders auffasste, und dieser Irrtum hat sich dann in der Kaiserzeit wie in der Neuzeit wiederholt[17]).

Doch wir sind, wie bereits angedeutet, nicht auf die Münzen angewiesen. Im Jahr 1779 ist in den Ruinen einer römischen Villa bei Tivoli eine Büste oder vielmehr Herme gefunden worden, die durch ihre Inschrift als Bildnis Alexanders bezeichnet wird. Sie kam als Geschenk des Entdeckers, Cavaliere Azara, in den Besitz Napoleons I. und danach in das Museum des Louvre[18]) und ist hierneben und auf Tafel I nach Originalphotographien von neuem abgebildet. Freilich ist die Herme sehr schlecht erhalten. Nicht nur war der Kopf von dem Büstenstück mit der Inschrift getrennt, die Nase abgebrochen, Mund und Augenbraue bestofsen, sondern die ganze Epidermis hatte durch das Schwefelwasser einer nahen Quelle sehr gelitten. Aber die Zusammengehörigkeit von Kopf und Inschrift erscheint unzweifelhaft, obgleich nicht mehr Bruch auf Bruch pafst, und der Kopf läfst bei aller Verstümmelung noch Züge erkennen, die die Benennung der Inschrift beglaubigen, vor allem noch etwas vom Charakter des Lysipp[19]).

Wenn freilich ein französischer Arzt mit aller Gelehrsamkeit danach dem Alexander die Diagnose auf Torticollis und damit verbundene Atrophie der rechten Seite gestellt

Digitized by Google

hat[20]), so scheint mir damit der Büste zu viel Ehre widerfahren zu sein, und ich kann weder glauben, daſs das was Plutarch τὴν ἀνάτασιν τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου nennt und an anderer Stelle mit dem gen Himmel gerichteten Blick als eine 'Gewohnheit' bezeichnet — ἄνω βλέποντα τῷ προσώπῳ πρὸς τὸν οὐρανὸν, ὥσπερ αὐτὸς εἰώθει βλέπειν Ἀλέξανδρος ἡσυχῇ παρεγκλίνων τὸν τράχηλον —, daſs dies die Folge einer krankhaften Anlage war, die Lysipp verheimlicht, wie er musste, und doch anatomisch genau dargestellt hätte, noch kann ich überhaupt von dieser Eigentümlichkeit etwas in der Herme wiederfinden, wie es ja auch sehr begreiflich ist, dass ein Copist, wenn er nach einer Statue eine Büste oder Herme bildete, die lebhaftere Wendung des Kopfs, die der Herme wenig angemessen ist, milderte, wenn er sie etwa bei der Statue vorfand[21]). Die Neigung des Halses zur linken Schulter, wie die des Kopfs nach der entgegengesetzten Seite, ist kaum zu bemerken, und was sich als Atrophie der rechten Gesichtshälfte darstellt wird man, wie Dechambre selbst zugeben muſs, wenn auch vielleicht nicht oft so stark, bei vielen antiken Köpfen finden — davon zu schweigen, daſs solche Asymmetrie im Leben sehr gewöhnlich, ja, wie man sagt, bis zu einem gewissen Grad allgemein ist. Bei anderen antiken Köpfen soll die Erscheinung freilich nicht wie hier mit Symptomen von Torticollis verbunden sein. Aber auch hier fehlt an dem Krankheitsbild noch etwas sehr Wesentliches, die Neigung des Gesichts auf die linke Seite. Das soll daher kommen, daſs der König dem Bildhauer, als er ihm 'saſs', absichtlich grad ins Gesicht sah und die Haltung einzunehmen suchte die seine Misbildung teilweise verbarg — sehr begreiflich bei Alexander, '*qui posait pour la postérité*'. Man weiſs nicht, ob man mehr die Geduld des Königs, den Scharfblick und die anatomische Treue des Lysipp, die Zuverlässigkeit des Copisten oder den Scharfsinn des modernen Mediziners bewundern soll. Leider weiſs der Archaeologe, daſs man in der Künstlergeschichte nicht so das Gras wachsen hören kann, und überdies berichten ja die Alten gerade, daſs Alexander gewohnheitsmäſsig statt nach links unten vielmehr nach rechts oben zu blicken pflegte, womit er denn doch der Nachwelt ein zu groſses Opfer gebracht hätte,

Digitized by Google

wenn er mit der von Dechambre erkannten Krankheit behaftet gewesen wäre. Alles in allem ist es hier gegangen wie es meist geht wenn die sogenannten Sachverständigen in eine fremde Wissenschaft hineinreden, und das Einfachste wird auch hier das Richtige sein: die auffallende Ungleichheit des Gesichts, die nicht zu läugnen ist, hängt damit zusammen, daſs der im Original nicht auf die einfache Vorderansicht berechnete Kopf — bei einer Wendung nach rechts oben verschwand die rechte Seite etwas und konnte am ersten ein wenig zu kurz kommen — bei der Übertragung auf eine Herme von einem nicht besonders geschickten Copisten gedreht worden ist, ohne daſs er die nun auffällige Ungleichheit verbesserte.

Aber andere Eigentümlichkeiten des Alexanderbildnisses läſst uns, wie ich meine, die Büste noch erkennen. Noch machen die Augen den Eindruck des hoch gerichteten Blicks, und gerade dieser Blick ist manchen Aphroditeköpfen eigen, und wir dürfen darin um so eher den vor allen der Aphrodite zugeschriebenen 'feuchten Blick' erkennen, als er, wenn ich mich nicht täusche, zum Teil hervorgerufen wird durch die weniger scharfe Abgrenzung des unteren Augenlids gegen den Augapfel, die den Eindruck des mit Augenwasser sich füllenden Auges wiedergibt[22]).

Mehr noch als der Blick entspricht das Haar der Vorstellung die durch die Beschreibung der Schriftsteller erweckt wird. Was Aelian ἀνασεσύρθαι, Plutarch ἀναστολή nennt verstehen wir vollkommen, wenn wir dieses in der Mitte der Stirn aufstrebende Haar sehen, und die Art wie es zu beiden Seiten herabfällt erweckt unmittelbar den Eindruck der Löwenmähne.

Vergleichen wir nun den Alexanderkopf mit dem Kopf des Lysippischen Apoxyomenos, wie es vor einiger Zeit die Nebeneinanderstellung in der Berliner Abguſs-Sammlung jedem Besucher nahelegte und dem Leser die Vereinigung beider Köpfe auf Tafel I einigermaſsen ermöglichen soll, so ist es die Übereinstimmung in der lebendigen, ich möchte sagen nervösen Bewegung der Formen die jedem auffallen muſs. Diese 'Nervosität' ist für Lysipp durchaus charakteristisch. Sie ist es vornehmlich die den Apoxyomenos dem modernen Gefühl so nah bringt, die neben ihm die verwandten Jünglingsgestalten älterer Zeit fast geistlos und langweilig erscheinen läſst. Sie tritt in der Photographie nicht genügend hervor, ist aber gewiſs jedem der die Statue in der herrlichen Beleuchtung ihres Ehrenplatzes im Braccio nuovo gesehen hat in der Erinnerung lebendig. Es gibt keine andere Statue des Altertums die ein gleich mannichfaltiges, mit Standpunkt und Beleuchtung stets wechselndes Spiel der Formen, wie von bewegten Muskeln, dem Beschauer böte. Es ist fast wunderbar, wie viel von der Feinheit der Bewegung in dem Alexanderkopf noch geblieben ist, allen Unbilden der Zerstörung zum Trotz.

Besonders deutlich läſst sich vielleicht das Weiche und dabei Unruhige, das an

Digitized by Google

dem Eindruck beider Köpfe so wesentlichen Anteil hat, an der Bildung des Haars beobachten, und gerade die Behandlung des Haars wird ja in der Charakteristik des Lysipp von Plinius hervorgehoben. Das Haar Alexanders scheint, trotz des energischen Aufstrebens über der Stirn, nicht spröde und starr zu sein, wie das des Pompeius der Kopenhagener Büste, sondern zart und weich wie Seide, und gerade dies ist der Eindruck der über und durch einander liegenden vielgestaltigen weichen Locken des Apoxyomenos.

Die Zweiteilung der Stirn, die bei dem Athleten so auffallend ist, wird ursprünglich wohl auch beim Alexander deutlicher hervorgetreten sein, und auch von den Augen des Alexander glaube ich annehmen zu dürfen, dafs sie ursprünglich denen des Schabers näher kamen, jedenfalls im Original tiefer lagen, als sie in der Büste jetzt erscheinen.

Aber die Übereinstimmung beschränkt sich, wenn ich nicht irre, keineswegs auf die Formengebung, sondern sie erstreckt sich auf den Ausdruck. Dem Apoxyomenos sieht man Etwas von der Ermüdung des vorangegangenen Ringens an: auch das erhebt ihn über die situationslosen Athletenstatuen der früheren Zeit. Eine gewisse Ermattung glaubt man auch dem Alexander anzusehen. Wir können uns die Statue von der unser Kopf stammt nicht denken als eine des zum Kampf stürmenden Königs: es ist Alexander nach dem Sieg. So war vielleicht Lysipps 'Alexander mit der Lanze', der wegen seiner schlichten Wahrheit dem Bild des Apelles mit dem Blitz gegenübergestellt wurde[23]).

Wenn wir also in der Büste des Louvre noch etwas von der Kunst des Lysipp verspüren, ohne freilich sie mit Sicherheit auf eine bestimmte Alexanderstatue zurückführen zu können, und wenn wir sie um des Lysippischen Charakters willen um so mehr für ein zuverlässiges Bildnis Alexanders halten dürfen, von dem durchaus die Untersuchung ausgehen mufs, so kann sie uns doch leider bei ihrem Erhaltungszustand für die Profilansicht des Königs wenig lehren. Zwar ist die Nase, nach Claracs Zeugnis, ergänzt nach dem geschnittenen Stein in dem Visconti nicht nur ein Bildnis Alexanders sondern ein Werk des Pyrgoteles, also ein ganz authentisches Porträt des Königs sah (Tafel XXXIX 3, Text II S. 40f.). Aber um von Pyrgoteles zu schweigen, so scheint mir das schöne Bruchstück, das sich damals im Besitz der Kaiserin Josefine befand, überhaupt nicht Alexander, wahrscheinlich einen Idealkopf darzustellen.

Ὑπόγρυπος soll nach modernen Ikonographen die Nase Alexanders gewesen sein, was man mit 'leichtgebogen' übersetzt[24]). Aber es gibt dafür, so viel ich sehe, ein antikes Zeugnis nicht, und ich vermute, dafs eine Verwechslung mit dem troischen Alexandros vorliegt, dessen ikonographisch freilich ganz uninteressante Nase Philostratos im Heroïkos so bezeichnet[25]). Wir sind also auf die Bildwerke angewiesen.

Wenn wir auf den Münzen Alexanders selbst kein Bildnis des Königs gefunden

Digitized by Google

hatten, das als Ausgangspunkt für die Bestimmung anderer hätte dienen können, so dürfen wir nun, nachdem ein solcher Ausgangspunkt in der Büste des Louvre gewonnen ist, an die Münzen der Diadochen herantreten, auf denen man das Porträt des vergötterten Alexander hat finden wollen.

Zwar auf den Münzen des Ptolemaios Soter trägt der jugendliche Kopf, den Ammonshorn und Elephanten-Exuvie ohne Zweifel als Alexander bezeichnen sollen, ganz ideale Züge, die sich einem älteren Typus anschliessen[26]), aber auf den Münzen des Lysimachos findet sich ein jugendlicher unbärtiger Kopf mit unzweifelhaft individuellen Zügen, geschmückt mit Diadem und Ammonshorn. Man hat ihn früher für den Kopf des Lysimachos selbst gehalten, und A. von Sallet tritt noch in dem neuen Katalog des Berliner Münzkabinets für diese Deutung ein[27]).

Aber wenn sie sich stützt auf die Identität des Kopfs mit dem einer autonomen Kupfermünze von Lysimacheia, von dem man nicht bezweifelt, daſs er den ἥρως κτίστης der Stadt darstellen soll, so ist dagegen zu sagen, daſs gerade auf die Verschiedenheit der beiden Köpfe namhafte Numismatiker die entgegengesetzte Behauptung gegründet haben[28]), und daſs der Kopf auf den Münzen von Lysimacheia, von denen ich nur ein stark oxydiertes Exemplar sehen konnte, jedenfalls kein Ammonshorn trägt, sich also doch sehr wesentlich von dem Kopf der Lysimachosmünzen unterscheidet. Und daſs Lysimachos sich als Ammon habe darstellen lassen ist unbewiesen und unwahrscheinlich, daſs er, wenn er es getan hätte, sich jugendlich hätte darstellen lassen und nicht wie Seleukos und Ptolemaios, die doch auch mit den Abzeichen der Apotheose erscheinen, seinem Alter entsprechend, ist durchaus unglaublich[29]). Dazu ist bei den besseren der Münzen — und nur diese kommen in Betracht — eine Ähnlichkeit mit der Büste des Louvre unverkennbar, auch von niemand geläugnet worden, und schliesslich fällt doch auch ins Gewicht, daſs der Alexanderkopf der makedonischen Münzen der Kaiserzeit — freilich wie es scheint, stets ohne Ammonshorn[30]) — dieselben Züge zeigt. Denn wenn man auch zu dieser Zeit — um 200 n. Chr. — irriger- aber sehr begreiflicherweise den Herakleskopf der Alexandermünzen für das Bildnis des Königs gehalten haben mag[31]) so wäre doch nicht einzusehen, wie man dazu hätte kommen sollen, den Kopf der Lysimachosmünzen für Alexander zu halten, wenn er ihn nicht wirklich dargestellt hätte. Und überdies ist nicht etwa dieser Kopf einfach nachgebildet; es findet sich vielmehr dasselbe Antlitz in wenigstens sechs verschiedenen Typen. Das eine Bild zeigt uns Alexander mit Schild und Lanze fast vom Rücken gesehen, den Kopf im Profil nach links, das andere die Büste nach rechts. Daneben erscheint der Kopf im Helm oder ohne Helm in der Behandlung der Haare mit dem Ammonkopf der Lysimachosmünzen übereinstimmend oder endlich — und so am öftesten — mit wehendem Haar, seis im Profil nach rechts seis auch nach links, wie wir uns den Kopf Alexanders am

Digitized by Google

ersten vorstellen können, wenn er ohne Helm dahinsprengend dargestellt war, wie es bei der von einem Rhetor später Zeit beschriebenen Reiterstatue in Alexandrien[32]) und wahrscheinlich auch bei der des Lysipp in der Gruppe der Reiter vom Granikos[33]) der Fall war. Dem letzten Typus gehört auch das schöne Goldmedaillon von Tarsos an, das nach dem von Longpérier vor dreifsig Jahren veröffentlichten Stich[34]), nur wenig verkleinert, am Anfang dieser Arbeit wiedergegeben ist, mit der Absicht zugleich auf die Löwenjagd des Reverses einmal wieder aufmerksam zu machen, die man bei den neueren Besprechungen der Gruppe von Delphi[35]) vergessen zu haben scheint, obgleich bereits Longpérier auf die Wahrscheinlichkeit hingewiesen hatte, dafs hier die Hauptfigur aus der Gruppe des Lysipp wiedergegeben sei[36]).

Doch um auf den Ammonkopf der Lysimachosmünzen zurückzukommen, so ist schliefslich noch einer Nachbildung zu gedenken, die wir in einem Cameo der Pariser Nationalbibliothek besitzen, und die vielleicht auch geeignet scheint die Deutung auf Alexander zu unterstützen[37]).

Auffallend bleibt es freilich, dafs Lysimachos, wenn der Ammonkopf auf seinen Münzen durchweg Alexander darstellt, überhaupt nicht mit seinem Bildnis hat prägen lassen, wie doch seine Collegen in Syrien und Aegypten thaten. Aber man darf daran erinnern, dafs auch die Dynasten von Pergamon, seitdem sie den Kopf des Seleukos nicht mehr auf ihre Münzen setzten, ausschliefslich mit dem Bildnis des Philetairos prägten[38]), und dafs auch die Ptolemaier mit dem Kopf des ersten Ptolemaios weiterprägten[39]). Keinesfalls kann ich mich entschliefsen, mit Imhoof-Blumer[40]) die Möglichkeit offen zu lassen, dafs auf einzelnen Prägungen, wie auf dem bei Imhoof auf Tafel II 14 abgebildeten Tetradrachmon von Ephesos, Lysimachos selbst, nicht Alexander zu erkennen sei.

Die Lysimachosmünzen sind von aufserordentlich verschiedenem Kunstwert, zum Teil von ganz barbarischem Gepräge. Aber die besten unter ihnen sind ganz ausgezeichnet, wie ein hier nach Imhoof-Blumers vortrefflichem Lichtdruck[41]) wiederholtes Exemplar beweisen mag. Diesen Alexanderkopf dürfen wir getrost als mafsgebendes Porträt des Königs ansehen, freilich nur soweit als es Münzbilder, und gar solche die nach dem Tod des Dargestellten und an so verschiedenen Orten geprägt sind, überhaupt sein können. Das heifst, wir dürfen erwarten, die wesentlichen Züge des Gesichts wiederzufinden, ohne dafs dadurch grofse Verschiedenheiten ausgeschlossen wären, die man natürlich nicht, wie das ein höchst dilettantischer Aufsatz über das Bildnis dieser Münzen getan hat, auf ebensoviele den verschiedenen Kunstschulen zuweisbare Vorbilder zurückführen darf, wobei dann der beste Kopf unrettbar dem Lysipp verfällt[42]).

Als die wesentlichen Züge erscheinen mir: das über der Stirn sich aufbäumende

Digitized by Google

und seitwärts niederfallende Haar, dessen Ähnlichkeit mit dem der Pariser Büste unverkennbar ist, das kräftige Vortreten des unteren Teils der Stirn, der tiefe Ansatz der Nase und ihre feingeschwungene Linie, der hochgerichtete Blick, der kräftige, sinnliche Mund und das energisch vorgewölbte Kinn.

Und von diesen Zügen finden wir genug in dem Alexanderkopf des berühmten Mosaikbilds aus Pompeii wieder, um darin eine Bestätigung der Benennung des Kopfs der Lysimachosmünzen zu sehen, da es ja wohl heute — trotz der achtzehn verschiedenen Deutungen die dieses Bild erduldet hat — nicht mehr erst bewiesen werden mufs, dafs die dargestellte Schlacht wirklich die Schlacht bei Issos und der auf den Perserkönig lossprengende Reiter Alexander ist[43]).

Ich will hier nicht eine neue Würdigung des unschätzbaren Werks versuchen, vor dem wir, nach Goethes Wort, 'nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung immer wieder zur einfachen reinen Bewunderung werden zurückkehren müssen'. Es kommt hier nur auf das Bildnis des Königs an, das deshalb auch allein hierneben abgebildet wird. Die Löwenmähne erkennen wir wieder, hier im Ansturm zurückwehend, ähnlich wie sie der eine Typus der makedonischen Münzen zeigt, die mächtige Stirn und Nase, das gewaltige Auge, den kräftigen Mund; und man glaubt zu bemerken, dafs der Künstler im Streben nach möglichst augenfälliger Ähnlichkeit, wie es auf Münzen oft der Fall ist, diese wesentlichen Züge verstärkt und gleichsam zusammengedrängt hat, wobei der Kopf an Tiefe zu sehr verloren hat. Nur der leichte Backenbart unterscheidet den Kopf von allen anderen Alexanderköpfen; aber er scheint dem Bild, das gewifs das Werk eines Zeitgenossen des Königs ist, vielmehr ein besonders authentisches Gepräge zu geben, indem er vielleicht eine vorübergehende Veränderung im Aussehen Alexanders bezeugt[44]).

Digitized by Google

An dem so charakterisirten Profil wie an der durch die Pariser Büste bezeugten Vorderansicht sind die Köpfe zu messen die auf den Namen Alexander Anspruch machen.

Und da ist es zunächst die bekannte eherne Reiterstatuette aus Herculanum, die die doppelte Probe besteht. Ihr haben schon vor der Auffindung der Büste

von Tivoli die Herculanischen Akademiker den Namen Alexander gegeben, und niemand hat ihn ihr, so viel ich weifs, seitdem streitig gemacht. Wer sollte er auch sonst sein, der jugendliche griechische Reiter, den das Diadem, das um die wehenden Locken geschlungen ist, als König bezeichnet? Aber die auf Seite 29 abgebildete Profilansicht des Kopfes möge beweisen, was freilich schon Visconti gezeigt hat, dafs wir uns mit so

Digitized by Google

allgemeinen Erwägungen nicht zu begnügen brauchen, und daſs die Figur sich trotz ihrer Kleinheit der ikonographischen Betrachtung nicht entzieht. Es ist Alexander: Alexander in der Schlacht, nicht vorstürmend wie auf dem Mosaïkbild, den Perserkönig im Getümmel suchend, sondern selbst bedrängt, von dem bäumenden Pferd herab der Angreifer sich erwehrend, die zu Fuſs herandringen. Der Helm ist ihm vom Kopf gefallen. Barhaupt stellt ihn ja freilich auch das Mosaïkbild dar: trotzdem durfte man sich angesichts der Bronzestatuette der Episode der Schlacht am Granikos erinnern, in der Alexander in höchste Lebensgefahr geriet, als ein Säbelhieb ihm den Helm zerschmettert hatte, und Spithridates über dem unbeschützten Haupt den Pallasch schwang zu dem tödtlichen Streich, dem der schwarze Kleitos zuvorkam. Als Lysipp auf Alexanders Befehl die Erzbilder der fünfundzwanzig am Granikos gefallenen Reiter schuf und mitten unter ihnen das Reiterbild des Königs selbst[45]), da stellte er sicherlich Alexander so dar, wie er in jenem kritischsten Augenblick der Schlacht erschienen war, ohne Helm also[46]). Mit gutem Grund hat man deshalb in dem ehernen Reiter in Neapel eine Nachbildung dieser Lysippischen Erzstatue Alexanders gesehen, die mit der ganzen Reiterschaar durch Metellus Macedonicus aus Dion nach Rom versetzt worden war; und man hat sich in dieser Vermutung nicht irrmachen lassen durch die Erwägung, daſs unsere Überlieferung von kämpfenden Persern in der Gruppe von Dion nichts weiſs, während doch der Neapler Alexander nicht ohne Gegner gewesen sein kann.

Aber dieses Alexanderbildnis, das erste vielleicht das Lysipp von dem König oder doch von dem Eroberer Persiens schuf, wurde vorbildlich nicht nur für andere Alexanderstatuen, sondern auch für der folgenden Herrscher Darstellungen im Kampfgetümmel bis in die späte Kaiserzeit. Nicht nur der Maler der Schlacht bei Issos entlieh von dort das eindrucksvolle Motiv des ohne Helm dahinstürmenden Königs, sondern um jener Episode der Schlacht am Granikos willen erscheinen die römischen Kaiser stets barhaupt in der Schlacht[47]). Dem Künstler war das freilich auch ein erwünschtes Mittel die Hauptperson vor den anderen auszuzeichnen. Wenn deshalb jene Äuſserlichkeit für sich allein nicht beweisen kann, daſs wir in dem Alexander von Herculanum eine Nachbildung der Statue von Dion besitzen, so ist das doch sehr wahrscheinlich; daſs die Statuette auf Lysipp zurückgeht mehr als wahrscheinlich. Sie läſst uns ein Werk ahnen in dem von dem Gewaltigen in der Erscheinung Alexanders, dem ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες, mehr zum Ausdruck gekommen war als in dem Vorbild der Herme von Tivoli[48]).

Zweitens ist es der sogenannte Alexander Rondanini in der Münchener Glyptothek[49]) (Tafel II) der die Probe meines Erachtens besteht, obgleich sein in üppigen Locken durcheinander wogendes Haar sich von dem der Büste Azara merklich unterscheidet, und das feine Profil an die Kraft und Energie des Profils der Münzen oder des Mosaiks nicht heranreicht: beides erklärt sich genügend durch das jugendliche

Digitized by Google

Alter in dem Alexander hier dargestellt ist. Denn man wird sich ihn gewifs nicht älter als achtzehnjährig denken wollen, während Mosaïkbild, Büste und Münze ihn so darstellen wollen wie er auf der Höhe seines Lebens war, das Mosaïk um fünf bis sechs, Büste und Münze eher um zehn oder zwölf Jahre älter.

Es ist zumeist der verschlossene, keusche Mund der dem Kopf einen so auffälligen Ausdruck der Strenge und Herbigkeit verleiht, und die Jugendlichkeit des Dargestellten mag auch den Mangel an Individualität erklären, der sich in den Augen bemerkbar macht. Weder im Auge noch im Mund drückt sich die nach aufsen gerichtete Energie aus, ohne die wir uns den Eroberer des Perserreichs nicht wohl denken können, die auch der Kopf der Münzen des Lysimachos oft so ausgezeichnet erkennen läfst, sondern

Digitized by Google

eine gewifsermafsen insichgekehrte, verschlossene Energie, die dem Antlitz den ganzen Reiz keuscher Jugend gibt und sich wohl fügt zu manchem was uns von dem jungen Alexander berichtet wird.

Die Zuversicht der Deutung würde vielleicht geringer sein wenn die Deutung nicht ausgehen könnte von der Gewifsheit, dafs es sich hier nur um eine Porträtstatue handeln kann: das beweisen schlagender als die Gesichtszüge die Formen des Körpers.

Aber ich sehe nichts von 'dem königlichen und Feldherrnblick', den Brunn rühmt, der sich Alexander in dem Augenblick dargestellt denkt wo er die vor ihm aufgestellten Heerschaaren mustert. Es ist ja auch nicht der König, den wir vor uns sehen, sondern der jugendliche Prinz. Ansprechend ist dagegen Brunns Vermutung, dafs der rechte Unterarm auf dem Oberschenkel des hochaufgestützten rechten Beins, der linke Arm gekreuzt über dem rechten geruht, die rechte Hand einen Speer gehalten habe. Für diese Ergänzung bietet eine Figur der Ficoronischen Ciste das Vorbild[50]). Es ist einleuchtend, dafs die Schönheit einer solchen Stellung am vollkommensten erscheint in der Ansicht, die den Kopf in der Profilansicht nach links bietet, die mir auch, wenn ich die beiden Ansichten auf Tafel II vergleiche, die bevorzugte zu sein scheint. Man denke sich deshalb die Statue noch mehr ins Profil gerückt als unsere Abbildung auf S. 17 sie zeigt.

Von Lysippischer Kunst finde ich in dem Kopf keine Spur, und wenn Konrad Lange in seiner Arbeit über das Motiv des aufgestützten Fufses auf dieses allein, wie sonst so hier, die Vermutung Lysippischen Ursprungs gründen wollte[51]), dem freilich die durchaus abweichenden Proportionen bei einer Porträtstatue nicht widersprechen könnten, so hat er eben nicht beachtet wie geläufig der Kunst längst vor Lysipp jenes Motiv gewesen ist.

Vielleicht mag man sich dagegen daran erinnern, dafs Leochares die Goldelfenbeinstatue des Prinzen Alexander für das nach der Schlacht bei Chaironeia geweihte Philippeion zu Olympia gearbeitet hat, die, zur Linken der Statue des Vaters stehend, wie Treu nach Auffindung der Basis angenommen hat[52]), und zu diesem hingewandt, gerade in der Ansicht erschienen sein mufs für die uns die Münchener Statue bestimmt zu sein schien. Die Stellung des der Befehle des Vaters harrenden Götterboten[53]) würde für den jugendlichen Prinzen, der neben dem Vater stand, vorzüglich passen.

Winter hat soeben unsere Vorstellung von Leochares überraschend erweitert[54]). Aber wenn wir auch die dem Leochares gehörigen Friesplatten des Maussoleums erkennen können und vielleicht den vatikanischen Apoll als ein Werk des Leochares selbst ansehen, jedenfalls ihm nahe rücken dürfen, so würde die stilistische Betrachtung der Alexanderstatue, so viel ich sehe, doch nicht mehr als die Möglichkeit ergeben, auch sie diesem Künstler zuzuschreiben und damit die Freiheit, den anderen Erwägungen

Digitized by Google

Raum zu geben, die vielleicht für eine solche Vermutung sprechen und verstärkt werden durch die negative Gewifsheit, dafs die Statue mit Lysipp nichts gemein hat.

'Attischen Idealcharakter im Geiste eines Leochares' hat Stark in einem Jünglingskopf zu Erbach gefunden, über den ich mich scheue ein bestimmtes Urteil auszusprechen, da meine Erinnerung an das Original sehr verblafst und ein Abgufs mir nicht zugänglich ist, während die beiden Abbildungen in Starks Schrift, weil die Profilansicht fehlt, nur eine unvollkommene Vorstellung geben. Bezweifeln aber mufs ich, dafs der Kopf ein Bildnis Alexanders, ja dafs er überhaupt ein Porträt ist, obgleich die Notwendigkeit ihn den Idealtypen der griechischen Kunst einzureihen mich auch in Verlegenheit setzen würde[55]).

Mit mehr Recht wohl hat Stark den anderen Kopf, den er in seiner Festschrift veröffentlicht hat, den schönen Kopf im Britischen Museum, der hierunter von neuem abgebildet ist, als der Statue Rondanini nah stehend bezeichnet. In der That

scheinen mir hier noch verwandte Züge zu sein, obgleich der Londoner Kopf schon nicht mehr als Porträt im eigentlichen Sinne gelten kann. Wenn aber dem mit der Natur dem Effekt zu Liebe ganz willkürlich verfahrenden Kopf 'das frische Leben Lysippischer Kunst' zugeschrieben wird, so ist mir das ganz unverständlich, nicht wegen der Ver-

Digitized by Google

wandtschaft mit dem Kopf der Münchener Statue sondern aus ganz anderen Gründen. Denn die Verwandtschaft des Londoner und des Münchener Kopfs beruht nur auf der Identität der dargestellten Person, nicht im geringsten auf der Auffassung und dem Stil. Aber von Lysipp zu der fast phantastischen Auffassung des Londoner Kopfs gibt es auch keine Brücke.

Eher spüren wir noch etwas von der Art des Skopas, und einleuchtend ist die Beobachtung Puchsteins, daſs der Kopf — der übrigens aus Alexandria stammt — an pergamenische Werke, wie den bekannten weiblichen Kopf, erinnert, in seiner, wie Stark sagte, 'nach Illusion der Wirklichkeit strebenden Behandlung'[56]).

Dies Urteil scheint dem oben ausgesprochenen zu widerstreiten: der Künstler soll 'dem Effekt zu Liebe mit der Natur willkürlich verfahren' und doch 'nach Illusion der Wirklichkeit streben'. Aber der Widerspruch ist nur scheinbar. Die malerische Illusion wird erstrebt in der Behandlung der Oberfläche, während die Behandlung der Formen und die ganze Erfindung nichts weniger als 'naturalistisch' ist. Jene 'malerische Illusion' ist es vornehmlich die den Kopf von dem Alexander Rondanini trennt, die 'Erfindung' ist es die ihn von Lysipp scheidet. Die Lebendigkeit der Lysippischen Köpfe ist der Natur gewissermaſsen congruent und das Ergebnis des Zusammenwirkens feinbeobachteter Einzelheiten. Form und Inhalt sind hier untrennbar: ein Lysippischer Kopf in die Formensprache eines anderen Künstlers übersetzt wird nichts Lysippisches behalten. Bei dem Alexandrinischen Kopf ist mehr Erfindung, nicht unabhängig von der künstlerischen Tradition, unabhängiger von der Natur.

Die Einfälle des formenbildenden Menschen sind weniger individuell als die Einfälle der Natur. Deshalb wird der Künstler stets um so mannichfaltiger sein können, je mehr er der Natur sich anschlieſst. An dem Gebilde der Natur läſst sich keine Linie ändern, ohne daſs es ein anderes wird. So auch mehr oder minder, je nach dem Grad der Naturverwandtschaft, bei den Kunstgebilden derer deren einzige Lehrmeisterin, nicht

Digitized by Google

nur den Worten nach sondern in Wahrheit, die Natur ist. 'Zwar hör' ich dich von vielen gar oft genannt, und jeder heifst dich sein' — Lysipp gehörte zu denen die ein Recht dazu hatten, und wenn er selbst neben der Natur den Polyklet als seinen Lehrmeister anerkannte, so erinnert uns das nur an die alte Erfahrung, dafs die Künstler am liebsten den als ihren Lehrer anerkennen von dem sie sich am auffälligsten unterscheiden.

Bei dem Künstler der 'in die Tiefe seines Busens zu greifen' liebt sind die Formen mehr zufällig. Der Inhalt ist so allgemein, dafs er mit dieser und jener Form sich verträgt. An solchen Werken kann man dies und das ändern, und sie bleiben doch ungefähr dieselben, wie sie auch nur ungefähr — sie selbst sind. So ist es mit dem Kopf aus Alexandria. Er wäre auch denkbar in einer Behandlung die weniger 'die Illlusion der Wirklichkeit' erstrebte.

Der Stammbaum des Kopfs mag zurückgehen auf eines der Bildnisse Alexanders in denen neben dem Schwärmerischen in Haltung und Blick das Männliche und Kraftvolle in der Erscheinung des Königs zu kurz gekommen, obgleich der Künstler die Löwenmähne wahrlich genug hervorgehoben hatte.

Immerhin ist so viel Individuelles meines Erachtens in dem Kopf geblieben, dafs man ihn, trotz der unläugbaren Ähnlichkeit mit späteren Barbarentypen, trotz der wenig individuellen Bildung der Nase, als Bildnis Alexanders gelten lassen darf. Dadurch unterscheidet er sich wesentlich von dem Kopf des Capitolinischen Museums, den man mit Recht jetzt lieber als Helios bezeichnet, da die Möglichkeit, dafs auch hier der vergötterte Alexander gemeint sei jenseits der Grenze wissenschaftlicher Erwägung zu liegen scheint.

Das soll, wie ich hoffe, besser als Worte es vermöchten die Abbildung der beiden Köpfe auf Seite 19 und 20 dem Leser klar machen. Die Verwandten des Römischen Kopfs liefsen sich leicht nachweisen, während der Londoner Kopf sich den Idealtypen der griechischen Kunst durchaus nicht einreihen läfst.

Mit gröfserer Zuversicht noch kann man den berühmtesten Alexanderkopf, die Büste des 'sterbenden Alexander' in den Uffizien ausscheiden. Es hätte nach der Auffindung des Pergamenischen Gigantenfrieses kaum erst gesagt zu werden brauchen, wohin der Kopf gehört, so augenfällig ist die Übereinstimmung mit dem von Athena niedergerissenen Giganten[57]).

Aber wenn auch die Steigerung des Pathetischen bis zum Ausdruck physischen Leidens, wie ihn der Florentiner Kopf zeigt, bei einem Alexanderkopf nicht vorgekommen sein mag, so lag doch in Alexanders Erscheinung etwas dessen sich die zum Pathos hinneigende Kunst der folgenden Zeit bemächtigen mufste. Schon die Lysimachosmünzen zeigen zum Teil eine Weiterbildung nach dieser Seite hin, und wir würden

Digitized by Google

uns nicht wundern, einen Kopf der darin weit über den aus Alexandria hinausginge noch Alexander nennen zu müssen.

Ein Terracottakopf des Münchener Antiquariums zeigt den Ausdruck des Pathos so stark, daſs der Gelehrte der ihn zuerst als Alexander veröffentlicht hat an die phy-

sischen Leiden des Königs während seiner letzten Krankheit glaubte erinnern zu müssen, offenbar noch unter dem Eindruck der heute verworfenen Benennung des Kopfs der Uffizien[58]). Nachher ist auf die auffallende Verwandtschaft des Kopfs mit einigen Tritonköpfen hingewiesen worden, denen ja der pathetische, schmerzvolle Ausdruck ganz besonders eigen war[59]). Die Übereinstimmung mit dem schönen Triton im Vatikan (S. 23) ist in der That, wie die Nebeneinanderstellung der Abbildungen zeigt, so überraschend, daſs man sich schwer entschlieſsen würde, den Münchener Kopf anders zu deuten, wenn nicht das Profil der Nase ihm doch etwas Individuelles gäbe und eine Andeutung des Diadems im Haar auf die andere Benennung hinzuweisen schiene. Allzuhoch dürfen die Forderungen der Porträtähnlichkeit bei einem flottgearbeiteten Thonmodell — denn das scheint unser Kopf in der That zu sein[60]) — nicht gespannt werden. Deshalb mag es immerhin die Absicht des Künstlers gewesen sein, einen Alexander zu bilden — ein Lysipp wird er nicht gewesen sein und ein Zeitgenosse Alexanders wohl auch nicht. Hier scheint mir die Grenze sicheren Wissens zu sein, und es ist kein Zweifel daran, daſs der amerikanische Herausgeber den ikonographischen Wert des Kopfs sehr überschätzt hat.

Aber gerade deshalb ist uns der Terracottakopf, wie man ihn auch deuten mag, ein wertvolles Zeugnis für die Verwandtschaft des pathetischen Alexandertypus, auf den die Münzen des Lysimachos teilweise schon hinweisen, mit Tritonen, Giganten und ähnlichen Wesen[61]). Eine wunderliche Erklärung hat dafür der Verfasser des erwähnten

Digitized by Google

Aufsatzes ersonnen: die griechischen Künstler sollen den am Bildnis Alexanders, des Halbbarbaren, ausgebildeten Typus auf die den hellenischen Göttern feindlichen, gewissermafsen unhellenischen Wesen übertragen haben[62]). Es wäre die Rache der griechischen Kunst an dem Vernichter der griechischen Freiheit. — Ob Alexander in den Augen der Hellenen der Halbbarbar gewesen ist als den ihn Grote geschildert hat, das zu untersuchen würde im Rahmen dieser Arbeit unmöglich sein. Leichter wäre es, die Idealtypen um die es sich handelt über die Zeit Alexanders hinauf zu verfolgen, und andererseits beweisen uns die authentischsten und ältesten Alexanderbildnisse, dafs an dem Kopf Alexanders die Züge die jene Ähnlichkeit vorzugsweise bewirken erst allmählich mehr und mehr hervorgehoben worden sind. Es ist also eine parallele Entwicklung, die durch den Zufall einer gewissen ursprünglichen Ähnlichkeit gefördert worden ist.

Aber diese Ähnlichkeit beschränkt sich, wie wir bereits gesehen haben, auch durchaus nicht auf jene niederen Daemonen, sondern erstreckt sich auch auf Heroen wie Herakles, ja auf Götter wie Helios und Apoll. Auf die Verwandtschaft mit Helios wurde bereits hingewiesen. Wie diese bezeugt wird durch die Thatsache, dafs der Capitolinische Kopf, in dem wir jetzt Helios erkennen, noch lange Zeit nach der Auffindung der Büste von Tivoli für ein Bildnis Alexanders gegolten hat[63]), so kann ich zwei Köpfe nennen, die noch heute unbestritten, so viel ich weifs, als Alexander gelten und doch gewifs den Apollo darstellen.

Ins Britische Museum kam im Jahr 1880 der auf Seite 24 meines Wissens zum ersten Mal abgebildete Kopf; gleich bei der Erwerbung als Alexander bezeichnet und vermutungsweise auf eine 'berühmte Bronze der Zeit des Lysipp' zurückgeführt[64]). Ich kenne den Kopf nur aus der Photographie, die unserer Abbildung zu Grund liegt; aber danach glaube ich behaupten zu dürfen, dafs er mit Alexander nichts zu thun hat: man sehe nur die Stirn, die keine Spur der 'lysippischen Teilung' erkennen läfst, das zurückspringende, weiche, volle, weibliche Kinn, den zwar vollen, schwellenden aber doch nicht energischen Mund. Auch die Haare, die sonst am ersten den Alexander verraten, haben mit den Haaren der Pariser Herme keine Ähnlichkeit. Nichts erinnert, so viel ich sehe, an ein Porträt als der Einschnitt im Haar, der für das Diadem, aber

Digitized by Google

doch ebensogut für einen Kranz bestimmt sein könnte. Die Vorderansicht scheint mir keinen Zweifel daran zu lassen, dafs wir einen Apollo vor uns haben: sie erinnert trotz

der unverkennbaren Unterschiede, der weicheren Formen, des kleineren Munds und runderen Kinns, der verschiedenen Anordnung des Haars, an den vatikanischen Apoll, mit dem auch die Wendung des Kopfs übereinstimmt. Aber wir denken uns so eher den Apollo der Musen, für den auch der Kranz vornehmlich passt, als den 'Fernhintreffer'.

Ein zweiter verkannter Apollo ist meines Erachtens — und hier glaube ich meiner Sache noch sicherer zu sein — der schöne Kopf der Sammlung Barracco, den ich hier gleichfalls zum ersten Mal abbilden kann[65]), von dem aber eine seiner Schönheit würdigere Abbildung wohl demnächst erscheinen wird. In der Vorderansicht scheint er von Alexander, dessen Namen er trägt, wenigstens das über der Stirn aufstrebende Haar und den hochgerichteten Blick zu haben. Die Profilansicht lehrt, wie ich meine, dafs ihm nicht weniger als alles zum Alexander und zum Porträt überhaupt fehlt und ruft wohl jedem den schönen Apollokopf aus Taormina ins Gedächtnis, den Kekulé bekannt gemacht hat[66]) Und diese Erinnerung scheint mir entscheidend zu sein, soweit dergleichen ohne Kenntnis des Originals oder eines Abgufses, ja bei dem sicilischen Kopf ohne Kenntnis der Vorderansicht, entschieden werden kann.

Es ist nicht meine Absicht, alle wirklichen oder vermeintlichen Alexanderbildnisse einer kritischen Besprechung zu unterziehen. Ich müsste dann vor allem noch von dem sogenannten Inopos sprechen, den S. Reinach mit aller Vorsicht aber nicht ohne Wahrscheinlichkeit, wie mich dünkt, Alexander genannt hat[67]); ich müsste von

Digitized by Google

manchem anderen Kopf, auch von einigen Statuen, schliefslich von vielen Bronzestatuetten sprechen, die Alexanders Erscheinung in Erinnerung rufen. Dazu würde es

für die Untersuchung einer weiteren Umschau in den Museen als sie mir bis jetzt möglich war, für die Darlegung einer allzugrofsen Zahl von Abbildungen bedürfen. Und es würde des Zweifelns wohl kein Ende sein.

Es kam mir nur darauf an, die Grundlage festzustellen, auf der eine solche weitschichtige Untersuchung unternommen werden mufs, das Sichere nach Kräften zu ermitteln und einigermafsen abzugrenzen.

Das Ziel der Untersuchung wird immer sein, den oder einen Lysippischen Alexandertypus — denn von Apelles und Pyrgoteles müssen wir wohl schweigen — aufzufinden oder zu reconstruieren. Aber dieses Ziel ist, wie ich gezeigt zu haben meine, nicht so leicht erreichbar wie die bisherigen Arbeiten glauben machen möchten, indem sie es mit Lysipp und seiner Kunst sehr wenig genau nehmen. Die Herme des Louvre ist wertvoller als man bisher angenommen hat. Aber unsere Wünsche gehen darüber hinaus. Sie ist doch immer nur eine Copie, und eine Copie von schlechtester Erhaltung. Aber ihre schlichte Erscheinung gibt uns auch zu wenig von dem Grofsartigen der Persönlichkeit Alexanders, das wir eher in dem Kopf einiger Lysimachos-

Digitized by Google

münzen zu finden meinen. Lysipp verschmähte das Pathos. Aber wenn seine Bildnisse so unübertrefflich das 'Männliche und Löwenartige' zur Anschauung brachten, so müssen sie doch über die Schlichtheit des Pariser Kopfes im Ausdruck hinausgegangen sein. Davon gibt uns die Erzstatuette von Herculanum eine Ahnung: der Alexander in der Reiterschar vom Granikos oder der Alexander der 'Löwenjagd' des Krateros hatte gewifs das grofse, feurige Auge, das in den Münzbildern und in dem Mosaïkbild das Antliz gleichsam zu beherrschen scheint. Die Löwenjagd stand in Delphi. Der Wünsche und Hoffnungen die sich an die eben begonnenen Ausgrabungen in Delphi knüpfen sind unzählige. Lysipp aber und Leochares zusammen zu finden — und wären es nur ein paar 'Löwenklauen' — wäre ein ἕρμαιον, das manchen anderen Fund aufwiegen würde. Aber leider haben Wünsche die sich auf Erzwerke richten am wenigsten Aussicht auf Erfüllung.

Mancher Leser wird es vielleicht misbilligen, dafs ich Wünsche ausspreche für die Zukunft und dessen kaum im Vorübergehen gedenke was uns das Glück vor wenigen Jahren über alles Wünschen geschenkt hat: in einer Abhandlung über das Bildnis Alexanders ist der 'Alexander-Sarkophag' von Sidon nur in einer Anmerkung erwähnt[68]). Aber ich brauche das nicht damit zu entschuldigen, dafs ich den Sarkophag nicht selbst gesehen habe und er erst unvollkommen durch Abbildungen bekannt gemacht ist. Nicht die Darstellungen Alexanders, seiner Person und seiner Thaten, wollte ich besprechen, zu denen die Perserschlacht des Sarkophags, aber auch nur diese wie ich glaube, zweifellos gehören würde, unter denen sie eine der ersten Stellen einnehmen würde. Diese Darstellungen zu betrachten, ihre Auffassung in alter und neuer Zeit und ihre Nachwirkung in anderen Kunstdarstellungen bis in die späteste Kaiserzeit, ja mittelbar bis in unsere Tage zu verfolgen, wird eine reizvolle und lohnende Aufgabe sein. Ein anderes war das Ziel, das dieser Arbeit gesteckt war: und für die Grundlage unserer Kenntnis von Alexanders Bildnis ist der Sarkophag von Sidon bedeutungslos; der Kopf, den der Künstler typisch für alle seine Griechen verwandt hat, kann einmal als Alexander gemeint sein, für sein Bildnis lehren kann er nichts.

Digitized by Google

Der Gnade des Herzogs von Marlborough und der gütigen Vermittlung Percy Gardners verdanken wir es, daſs diese Festschrift noch mit der Abbildung des schönen Kopfs im Schlosse Blenheim (Oxfordshire) geschmückt werden kann, dem Michaelis vor Jahren den Namen 'Alexander' gegeben hat, und dessen Veröffentlichung seitdem den Archäologen um des ihm gespendeten Lobes willen ganz besonders erwünscht war. Er ist nun über diesen Zeilen und auf unserer Tafel III abgebildet.

Gern würde ich dem Kopf den ersten Platz unter den in dieser Schrift besprochenen Denkmälern eingeräumt haben, den die Dankbarkeit gegen den hohen Besitzer, den unser Dank leider nicht mehr erreichen kann, und der Reiz der Neuheit für ihn fordert. Aber es ist kein Alexander. Ich habe die Grenzen für die Bestimmung der Alexanderbildnisse weit gezogen und bin überzeugt, daſs sie weit gezogen werden müssen. Aber dennoch erscheint mir bei diesem Kopf die Möglichkeit ausgeschlossen, da sich das breite, niedrige Gesicht, wie es die Vorderansicht am besten erkennen läſst, in den Grundformen durchaus von der Büste des Louvre unterscheidet.

Jeder Archäologe weiſs, wie wenig man Denkmäler, Köpfe zumal, nach Abbildungen beurteilen kann und verlangt deshalb mit Recht von dem, der Abbildungen veröffentlicht, etwas mehr zu erfahren als diese lehren. Aber was diesem Verlangen sein Recht gibt, gereicht auch mir zur Entschuldigung, wenn ich das Verlangen nicht

Digitized by Google

erfülle. Denn auch ich besitze keine andere Kenntnis des Kopfs als die, die der Leser aus den Abbildungen und der Beschreibung in Michaelis' *Ancient Marbles in Great Britain* (S. 213f) gewinnen kann.

Daſs der antike Teil der Büste zu dem Kopf gehört, wird man danach für mehr als unwahrscheinlich halten, mag der Marmor immerhin übereinstimmen. Die Abbildungen lassen das zwischen Kopf und Büste eingesetzte Stück erkennen, das Michaelis' Beschreibung ja auch hervorgehoben hat, und das, an sich freilich erheblich zu kurz, wie mir scheint, doch groſs genug ist, um auch die verschiedensten Stücke zu einem Ganzen zu vereinigen. Angesichts einer solchen Zusammensetzung bei einem Denkmal einer englischen Privatsammlung wird jedermann eher an die Vereinigung nicht zusammengehöriger Teile als an Zusammengehörigkeit glauben, und Michaelis hat noch besonders darauf hingewiesen, daſs das Fehlen jeder Lockenspur im Nacken gegen die Zusammengehörigkeit zu sprechen scheine. Wenn aber das Büstenstück mit dem griechischen Panzer nicht zu dem Kopf gehört, dann fällt damit der einzige Grund fort den man für die Deutung als Bildnis und dann vielleicht für die Benennung Alexander anführen könnte.

Ich läugne nicht, daſs ich von der Vorderansicht allein den Eindruck eines individuellen Kopfs hatte. Die Seitenansicht aber, die leider keine richtige Profilansicht ist, lehrt, was Kekulés und Kalkmanns schärfere Beobachtung schon an der Vorderansicht erkannten, daſs die idealen, die 'klassizistischen' Züge überwiegen und nicht nur die Verweisung in hellenistische Zeit, die mir zuerst wahrscheinlich schien, widerraten, sondern auch den Gedanken an ein Bildnis ferner rücken. Kalkmann machte mich ganz besonders auf die flache, wenig belebte Bildung der Stirn und die Behandlung des Haars oberhalb der Binde aufmerksam; aber auch seiner ausserordentlichen Denkmälerkenntnis stand kein Beispiel zu Gebot, das den Kopf von Blenheim nah genug verwandt war, um seine chronologische Fixierung und seine Deutung zu erleichtern. Kekulé dagegen wies mich auf die Verwandtschaft mit dem Kopf des gelagerten Jünglings *(Campus Martius)* auf dem Relief der Antoninsäule (Friederichs-Wolters 1939) hin, die zur Zeitbestimmung ausreicht, zumal auch Kalkmanns Einzelbeobachtungen am ersten in diese Zeit führen würden, und die uns zugleich den Verzicht auf eine Deutung leicht macht.

Digitized by Google

Anmerkungen

[1]) Winter im Jahrbuch des Instituts V 1890 S. 151—168.

[2]) Die Beurtheilung und Wertschätzung Lysipps im Vergleich mit früheren Künstlern würde freilich 1892 wohl anders lauten als 1857, da in der modernen Kunst noch Peter Cornelius herrschte. — Neuerdings hat Furtwängler (Olympia IV, Die Bronzen, Text S. 11) die Vermutung ausgesprochen, daſs wir in dem ausgezeichneten Bronzekopf aus Olympia (Tafel II, Ausgrabungen V Tafel XXI. XXII Friederichs-Wolters 323) ein Originalwerk des Lysipp besitzen möchten. Ich halte die Vermutung für beachtenswert, wage aber doch nicht, sie in diesem Zusammenhang zu verwerten.

[3]) Alexander Kap. 4: τὴν μὲν οὖν ἰδέαν τοῦ σώματος οἱ Λυσίππειοι μάλιστα τῶν ἀνδριάντων ἐμφαίνουσιν, ὑφ' οὗ μόνου καὶ αὐτὸς ἠξίου πλάττεσθαι. καὶ γὰρ, ἃ μάλιστα πολλοὶ τῶν διαδόχων ὕστερον καὶ τῶν φίλων ἀπεμιμοῦντο, τήν τε ἀνάτασιν τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου καὶ τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων διατετήρηκεν ἀκριβῶς ὁ τεχνίτης. Vgl. Περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς II Kap. 2 (s. u. Anmerkung 22).

[4]) So lieſs Napoleon III, woran mich Kekulé gelegentlich erinnert hat, nur sein von Winterhalter gemaltes Bildnis, gewissermaſsen als das offizielle, gelten. — Daſs es für Marmorbildnisse kein solches Privileg gegeben hätte, kann man daraus, daſs Lysipp vorzugsweise Erzbildner war, nicht mit Visconti, *Iconographie grecque* II S. 41 f. und A. Emerson, *American Journal of archaeology* II 1886 S. 408 schlieſsen.

[5]) Visconti, *Iconographie grecque. Texte* II S. 34 f.

[6]) Fr. Zarncke, Kurzgefasstes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethe's Bildnis, aus dem elften Band der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Leipzig 1888.

Digitized by Google

[7]) H. Rollett, Die Goethe-Bildnisse biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt.

[8]) Von diesem Bild wäre nach einer Vermutung von King die Gemme des Neisos abhängig: Jahrbuch des Institus III 1888 Tafel 11,26: vgl. Furtwängler IV 1889 S. 69. — Vgl. auch Anmerkung 63.

[9]) Nicht viel wert scheint mir die Belehrung, die wir den Physiognomikern entnehmen können. Bei Aristoteles lesen wir: ἐπειδὴ οὖν αἵ τε φριξαὶ (scil. τρίχες) καὶ αἱ σφόδρα οὖλαι δειλίαν ἀναφέρουσιν, αἱ ἄκρουλαι ἂν εἶεν πρὸς εὐψυχίαν ἄγουσαι· ἀναφέρεται δὲ καὶ ἐπὶ τὸν λέοντα: und Adamantios sagt: χαροπούς καὶ κοίλους μετρίως ὀφθαλμοὺς εἴπερ ἴδοις, λέοντος μέμνησο.

[10]) Pompeius Kap. 2: ἦν δέ τις καὶ ἀναστολὴ τῆς κόμης ἀτρέμα καὶ τῶν περὶ τὰ ὄμματα ῥυθμῶν ὑγρότης τοῦ προσώπου ποιοῦσα μᾶλλον λεγομένην ἢ φαινομένην ὁμοιότητα πρὸς τὰς Ἀλεξάνδρου τοῦ βασιλέως εἰκόνας.

[11]) Römische Mitteilungen I 1886 Tafel I (vgl. Helbig S. 37f.), Th. Reinach, *Revue archéologique* 1890 Tafel VIII (vgl. S. 339f.) und *Mithridate Eupator* Tafel IV. Aus dem Besitz des Grafen Tyskiewicz ist der Kopf in die Sammlung Jacobsen in Ny Carlsberg übergegangen.

[12]) Plutarch, Alexander Kap. 4: oben Anm. 3; Pyrrhos Kap. 8: καὶ γὰρ ὄψιν ᾤοντο καὶ τάχος ἐοικέναι καὶ κίνημα τοῖς Ἀλεξάνδρου καὶ τῆς φορᾶς ἐκείνης καὶ βίας παρὰ τοὺς ἀγῶνας ἐν τούτῳ σκιάς τινας ὁρᾶσθαι καὶ μιμήματα, τῶν μὲν ἄλλων βασιλέων ἐν πορφύραις καὶ δορυφόροις καὶ κλίσει τραχήλου καὶ τῷ μεῖζον διαλέγεσθαι, μόνου δὲ Πύρρου τοῖς ὅπλοις καὶ ταῖς χερσὶν ἐπιδεικνυμένου τὸν Ἀλέξανδρον. Vgl. Demetrios Kap. 41 und besonders Lukian, Πρὸς τὸν ἀπαίδευτον Kap. 21 — J. Six, Römische Mitteilungen VI 1891 S. 283f.

[13]) z. B. Canini, *Iconografia* (1669) *Tavola* XIV. Lebrun machte sich also nicht allein dieses Irrtums schuldig (*American Journal of Archaeology* III 1887 S. 245). Auch Soddoma wird sich an dieses Vorbild gehalten haben.

[14]) Litteratur bei L. Müller, *Numismatique d'Alexandre le Grand* S. 15.

[15]) S. 45. Er glaubte in dem Herakleskopf der Münzen von Rhodos und Acco (Ptolemaïs) Alexanders Züge zu erkennen und bildete diese auf Tafel XXXIX* 1 u. 2 ab.

[16]) A. Emerson, *American Journal of Archaeology* III 1887 S. 244f. Auf diese neuste und reichhaltigste Behandlung des Alexanderbildnisses werde ich oft zu verweisen haben, meistens freilich mit Widerspruch.

[17]) Vgl. jedoch Anmerkung 31. — Nach Th. Reinachs Vermutung hätte schon der Künstler des 'Alexander-Sarkophags' von Sidon den Herakleskopf als Bildnis Alexanders angesehen: *Gazette des beaux arts* 1892 S. 181 Anmerkung. Zweifellos soll ja der Reiter mit dem Löwenkopf als Helm in der Perserschlacht Alexander sein (hier, wie auf dem Mosaikbild, im Ärmelchiton) — um so gewisser ist keiner von den Hellenen, die in der Löwenjagd der anderen Langseite des Sarkophags die zweite Rolle spielen, Alexander selbst — aber dafs gerade die Münzen das Vorbild gewesen seien, läfst sich natürlich nicht nachweisen: es gab ja gewifs Darstellungen Alexanders mit der Löwenhaut.

[18]) Nr. 1763 (Friederichs-Wolters 1318). Genaue Angaben über den Erhaltungszustand verdanke ich F. Winter, der die Zusammengehörigkeit des Kopfs und der Inschrift, aus den bereits von Visconti angeführten Gründen, für zweifellos hält. — Den weit übler zugerichteten und von Haus aus geringen, höchstens wegen seiner Herkunft aus Alexandrien erwähnenswerten Kopf in Berlin (Nr. 305), der, obgleich die Inschrift modern ist, doch gewifs Alexander vorstellen soll, will ich nur beiläufig erwähnen. — Den Kopf in Ince (Friederichs-Wolters 1319) finde ich gar nicht übereinstimmend.

[19]) Anders freilich Emerson a. a. O. S. 249: '*Perhaps it will be safe to credit the original of this bust to one of the unsuccessful rivals of Lysippos.*

[20]) Dechambre, *Revue archéologique* IX 2 S. 422f.

[21]) Was der Künstler damit, natürlich ohne Besinnen, that, finde ich ästhetisch begründet in J. Merz' soeben erschienenem gedankenreichen Buch: 'Das ästhetische Formgesetz der Plastik' (Leipzig, Seemann 1892) S. 245f.

[22]) Häufiger ward wohl bei Aphrodite derselbe Eindruck erstrebt durch die geringe Öffnung der Lidspalte. — Schon die Zusammenstellung mit Aphrodite zeigt, dafs Visconti irrte, als er versuchte (II S. 39f.), die ὑγρότης mit dem θυμοειδές, dem ἐκ τοῦ εἴδους φοβερόν, dem ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες

Digitized by Google

zu identificieren. Vielmehr waren diese Eigenschaften mit jener schwer zu vereinigen, wie ja auch Plutarch bezeugt: μόνος γὰρ οὗτος (Λύσιππος), ὡς ἔοικε, κατεμήνυε τῷ χαλκῷ τὸ ἦθος αὐτοῦ, καὶ συνεξέφερε τῇ μορφῇ τὴν ἀρετήν· οἱ δ' ἄλλοι τὴν ἀποστροφὴν τοῦ τραχήλου, καὶ τῶν ὀμμάτων τὴν διάχυσιν καὶ ὑγρότητα μιμεῖσθαι θέλοντες, οὐ διαφύλαττον αὐτοῦ τὸ ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες (Περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς II Kap. 2).

[23]) Plutarch, Ἶσις καὶ Ὄσιρις Kap. 24: Overbeck S. Q. 1481; die übrigen Stellen 1479—84 sind nicht alle auf diese eine Statue zu beziehen. Man hat bisher bei der Statuette des 'Alexander' von Gabii (Clarac 264,210) gewöhnlich an Lysipps Alexander mit der Lanze erinnert.

[24]) Emerson a. a. O. III 1887 S. 244; vgl. Visconti II S. 41, 1.

[25]) Philostrati Opera ed. Kayser II p. 192.

[26]) Imhoof-Blumer, Porträtköpfe Tafel 2,1.

[27]) Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Münzen I (1888) S. 265 u. 302.

[28]) L. Müller, Die Münzen des thrakischen Königs Lysimachos (Kopenhagen 1858) S. 10.

[29]) L. Müller a. a. O.

[30]) Auf den Münzen von Beroea glaubte A. v. Sallet (Beschreibung der antiken Münzen in den Königl. Museen zu Berlin II S. 66, 3) das Ammonshorn zu erkennen, zweifelt aber jetzt selbst angesichts des Berliner Exemplars. Was ich von dem schmalen, hohen Kopf mit langen Locken und Ammonshorn auf den makedonischen Münzen aus der Zeit der römischen Republik halten soll, weifs ich nicht. Natürlich stellt er Alexander vor, aber an Porträtähnlichkeit scheint nicht zu denken. Vgl. A. v. Sallet, Beschreibung II S. 20f.

[31]) Für sicher kann ich es nicht halten, dafs das Vorbild dieser späten Münzen der Heraklesкopf der Münzen Alexanders gewesen ist, und nicht etwa wirklich eine Darstellung Alexanders als Herakles, die es ja sicherlich gab.

[32]) Nikolaos' *Progymnasmata* XII 10 (Walz, *Rhetores graeci* I S. 411.) = Libanios ed. Reiske IV S. 1120f.: Ἔκφρασις Ἀλεξάνδρου τοῦ κτίστου: . . . κόμη δὲ ἀνειμένη πρὸς αὔραν καὶ πρὸς ὁρμὴν τοῦ φέροντος κλίνουσα καί μοι δοκοῦσιν οἷον ἀκτῖνες εἶναι πρὸς ἥλιον αἱ τρίχες αὐτῆς.

[33]) Overbeck S. Q. 1485—89. Vgl. S. 16.

[34]) *Revue numismatique* XIII 1862: *Oeuvres de* A. de Longpérier III (1883) Tafel VI.

[35]) G. Loeschcke im Jahrbuch des Instituts III 1888 S. 189f.

[36]) Longpérier, *Oeuvres* S. 199; danach Emerson, *American Journal of Archaeology* III 1887 S. 253.

[37]) E. Babelon, *Le Cabinet des antiques à la Bibliothèque Nationale* (1887) Tafel LVIII S. 215. Wenn der Kopf den Lysimachos darstellen sollte, so müfste er mit den Münzen gleichzeitig sein; denn später hatte niemand ein Interesse daran, den Kopf des Lysimachos in eine Gemme zu schneiden. Unmöglich ist es nun allerdings nicht, dafs die Gemme so alt ist; aber wahrscheinlicher bleibt es doch, dafs sie der Kaiserzeit angehört und wir in ihr eine der Gemmen besitzen wie sie nach Trebellius Pollio (*Tyranni XXX* 14) besonders zahlreich im Besitz der Familie der Macriani sich befanden.

[38]) Imhoof-Blumer, Die Münzen der Dynastie von Pergamon (aus den Abhandlungen der K. Preufsischen Akademie der Wissenschaften vom Jahre 1884); s. besonders S. 37 des Sonderabzugs.

[39]) Imhoof-Blumer, Porträtköpfe S. 61.

[40]) Porträtköpfe S. 17.

[41]) Porträtköpfe Tafel 1,1.

[42]) J. Naue, Die Porträtdarstellung Alexanders d. Gr. auf den Münzen des Lysimachus in Sallets Zeitschrift für Numismatik VIII 1881 S. 29—53.

[43]) Vgl. die Zusammenstellung aller Misdeutungen bei Heydemann, Alexander d. Gr. und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern (VIII. Hallisches Winckelmannsprogramm 1883) S. 12 Anm. 44. Nur die Sucht immer Neues zu sagen kann in fünfzig Jahren soviel Unsinn hervorbringen.

[44]) Ob man das Mosaikbild auf das für Kassander gemalte '*Alexandri proelium cum Dareo*' des Philoxenos oder auf τὴν ἐν Ἴσσῳ μάχην der Helena oder auf ein drittes Bild zurückführen will, wird wohl stets dem Belieben überlassen bleiben.

Digitized by Google

[45]) Overbeck S. Q. 1485 f.

[46]) Damit ich nicht von einem gewissenhaften Philologen bezichtigt werde, die Schilderung dieser Episode nur bei Droysen und nicht in den Quellen nachgelesen zu haben, will ich hier ausdrücklich bemerken, dafs ich sehr wohl weifs, dafs weder Arrian, noch Plutarch, noch Diodor bezeugen, dafs Alexander den Helm ganz verloren habe. Arrian sagt: ἐν δὲ τούτῳ Ῥοισάκης μὲν ἐπελαύνει τῷ Ἀλεξάνδρῳ καὶ παίει Ἀλεξάνδρου τὴν κεφαλὴν τῇ κοπίδι· καὶ τοῦ μὲν κράνους τι ἀπέθραυσε, τὴν πληγὴν δὲ ἔσχε τὸ κράνος; Plutarch: Ῥοισάκου δὲ καὶ Σπιθριδάτου τῶν στρατηγῶν προσφερομένων ἅμα, τὸν μὲν ἐκκλίνας, Ῥοισάκῃ δὲ προεμβαλὼν τεθωρακισμένῳ καὶ τὸ δόρυ κατακλάσας ἐπὶ τὸ ἐγχειρίδιον ὥρμησε. συμπεπτωκότων δὲ αὐτῶν ὁ Σπιθριδάτης ὑποστήσας ἐκ πλαγίων τὸν ἵππον καὶ μετὰ σπουδῆς συνεξαναστὰς κοπίδι βαρβαρικῇ κατήνεγκε· καὶ τὸν μὲν λόφον ἀπήρραξε μετὰ θατέρου πτεροῦ, τὸ δὲ κράνος πρὸς τὴν πληγὴν ἀκριβῶς καὶ μόλις ἀντέσχεν, ὥστε τῶν πρώτων ψαῦσαι τριχῶν τὴν πτέρυγα τῆς κοπίδος; Diodor: καθ' ὃν δὴ χρόνον ὁ ἀδελφὸς τοῦ πεσόντος (scil. Σπιθριδάτου) Ῥωσάκης προσιππεύσας κατήνεγκε τῷ ξίφει κατὰ τῆς κεφαλῆς Ἀλεξάνδρου οὕτως ἐπικίνδυνον πληγὴν ὥστε τὸ μὲν κράνος διαπτύξαι, τοῦ δὲ χρωτὸς βραχέως ἐπιψαῦσαι. Über die Varianten wird man sich nicht wundern: von dem aufregendsten Moment einer Schlacht wird es stets schwer sein ein Protokoll aufzunehmen, am schwersten aber war es zu einer Zeit, da eine Schlacht noch nichts anderes als ein Handgemenge war. Welcher Version man auch den Vorzug geben mag: es ist mir wahrscheinlich, dafs man einen Helm, den ein solcher Hieb getroffen hat, nicht auf dem Kopf behält. Jedenfalls aber konnte der Künstler, der zur Anschauung bringen wollte, dafs des Königs Haupt durch diesen Hieb schutzlos geworden war, nichts anderes thun, als Alexander barhaupt darstellen. — Der in Anmerkung 32 angeführte Rhetor hatte für diese Darstellung Alexanders eine andere Erklärung: οὐ γὰρ ἐδεῖτο τοῦ παρακαλύμματος ὁ γῆν ἅπασαν ἐννοῶν παραστήσασθαι καὶ περισκοπεῖν.

[47]) Vgl. den Sitzungsbericht der Archäologischen Gesellschaft vom Mai 1890. Archäolog. Anzeiger 1890 S. 65,2

[48]) Eine Replik desselben Reiters glaubte S. Reinach in einer leider nicht ganz erhaltenen Terracotta-Figur aus Smyrna zu erkennen: *Mélanges Graux* S. 153,61 u. 156.

[49]) Beschreibung Nr. 153; Brunn-Bruckmann, Denkmäler Nr. 105.

[50]) So Brunn, Beschreibung der Glyptothek[5] S. 209, mit Berufung auf eine 'Wiederholung' (mit umgekehrter Beinstellung) im Palast Altemps in Rom. Diese Statue stimmt, abgesehen von der Haltung der Arme wieder, mit dem Sandalenbinder auf einer Gemme des Phidias auffallend überein, die Furtwängler im Jahrbuch des Instituts III 1888 Tafel 8,13 veröffentlicht hat (vgl. S. 210). Ob sie aber Alexander darstellte und mit der Münchener Statue etwas mehr als das 'Motiv des aufgestützten Fufses' gemein hat, ist doch mehr als zweifelhaft. Der Kopf ist modern. Vgl. Clarac 854D, 2211D; Matz-Duhn 1083. Benndorf und Schöne erinnerten an die Statue bei dem Poseidon des Lateran (Nr. 183).

[51]) K. Lange, Das Motiv des aufgestützten Fufses S. 54 f.

[52]) Overbeck, S. Q. 1312; Treu, Archäolog. Zeitung XL 1882 Sp. 67 f.

[53]) Vgl. z. B. den von Christodor erwähnten Hermes: *Anthol. Palat.* II 297 f.; auch G. Saloman, Der Sandalenbinder (Stockholm 1885).

[54]) Jahrbuch des Instituts VII 1892 S. 164 f.

[55]) K. B. Stark, Zwei Alexanderköpfe der Sammlung Erbach und des Britischen Museums zu London. Festschrift dem Kaiserlich Deutschen Archäologischen Institut zu Rom zur fünfzigjährigen Stiftungsfeier überreicht von der Universität Heidelberg (Leipzig 1879) Tafel I u. II. Was Stark von dem Kopf sagt (S. 14 f.) scheint mir nicht weniger als die Abbildungen dagegen zu sprechen, dafs wir es mit einem Porträt zu thun haben. Emersons Erinnerung an den Dornauszieher (*American Journal* III 1887 S. 250) hilft freilich nicht weiter.

[56]) Athenische Mittheilungen VII 1882 S. 19, Anmerkung. Vgl. auch Friederichs - Wolters 1602 und Schreiber, Athenische Mittheilungen X 1885 S. 398.

[57]) H. Blümmer, Archäolog. Zeitung XXXVIII 1880 S. 162; A. Emerson, *American Journal of Philology* IV S. 204 f.

[58]) C. v. Lützow, Münchener Antiken, zu Tafel XXXI.

[59]) H. v. Brunn, Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert (München 1893) S. 46 f.

Digitized by Google

[60]) Vgl. Lützow a. a. O. und Emerson a. a. O. III 1887 S. 255f.

[61]) Emerson a. a. O. III 1887 S. 244f. Ein Kopf z. B. wie der Satyrkopf im Museo Torlonia Nr. 109 würde, wenn er keine Spitzohren hätte, der Deutung auf Alexander nicht entgangen sein.

[62]) Emerson a. a. O. III 1887 S. 259f.

[63]) Man kann auch an das von Plinius erwähnte Bild des Apelles erinnern, auf dem Alexander zwischen den Dioskuren wohl als Helios erschien: Overbeck, S. Q. 1880.

[64]) Archäolog. Zeitung XXXVIII 1880 S. 103, nach Newtons Bericht an das Parlament.

[65]) Erwähnt von Emerson a. a. O. S. 252,44.

[66]) Archäolog. Zeitung XXXVI 1878 Tafel 1.

[67]) *Gazette archéologique* XI 1886 S. 186f. — Zu vergleichen einstweilen noch immer Claracs Zusammenstellung V S. 82f.

[68]) Vgl. Anm. 17. Dafs der Sarkophag das Grab des Orientalen war der auf allen Darstellungen die einen Mittelpunkt haben, d. h. auf allen aufser der Schlacht, als Hauptperson erscheint, wird jedermann Reinach zugeben. Dafs aber neben diesem in zweiter Rolle Alexander selbst auftritt, kann ich trotz des Diadems, das den auf S. 183 von Reinach als Alexander abgebildeten Kopf schmückt, einstweilen nicht glauben, am wenigsten, dafs der Krieger zu Fufs, der sich in der einen Giebeldarstellung (S. 192) gegen den persischen Reiter verteidigt, der König sein soll.

Verzeichnis der Abbildungen.

Tafel I. Kopf des Lysippischen Apoxyomenos im Vatikan. — Kopf Alexanders des Grofsen im Louvre. Nach dem Original.

Tafel II. Kopf des Alexander Rondanini in der Glyptothek. Nach dem Abgufs. Mit Genehmigung der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. Diese und die andere Aufnahme der Verlagsanstalt verdanke ich der freundlichen Vermittlung Paul Arndts.

Tafel III. Marmorkopf in Blenheim Palace. Nach dem Original.

Seite 3. Goldmedaillon aus Tarsos. Nach Longpérier, *Oeuvres* III *pl.* VI.

8. 9. Alexander. Marmor-Herme im Louvre. Nach dem Original.

13. Tetradrachmon des Lysimachos. Nach Imhoof-Blumer, Porträtköpfe Tafel 1,1.

14. Alexanderkopf des Mosaïkbilds aus Casa del Fauno in Neapel.

15. Reiterstatuette Alexanders in Neapel. Nach dem Original. Vgl. S. 29.

17. Alexander Rondanini. Marmorstatue in München. Nach dem Original.

19. 'Alexander'. Marmorkopf im British Museum. Nach dem Original.

20. 'Helios'. Marmorkopf im Museo Capitolino. Nach dem Original.

22. 'Alexander'. Terracottakopf in München. Nach *American Journal of Archaeology* III 1887 *pl.* XV. XVI.

23. Triton. Marmorkopf im Vatikan.

24. Apollon? Marmorkopf im British Museum. Nach dem Original.

25. Apollon? Marmorkopf im Besitz des Barone Giovanni Barracco in Rom. Nach dem Original. Mit Genehmigung der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft.

27. Marmorkopf im Besitz des Herzogs von Marlborough in Blenheim Palace (Oxfordshire). Nach dem Original.

29. Profilansicht des Alexander in Neapel. Vgl. S. 15. Leider nach dem Stich bei Visconti, da ich durch eine Verkettung von Zufällen nicht in den Besitz einer Photographie gelangen konnte.

Digitized by Google

JAHRESBERICHT.

Die Gesellschaft hatte im abgelaufenen Jahre den Tod ihrer langjährigen Mitglieder, der Herren Brose und Prof. A. Wolff zu beklagen. Neu aufgenommen wurden als ordentliche Mitglieder die Herren Oberlehrer Dr. Corssen, Dr. Baron von Landau, Gerichtsassessor Dr. jur. Schauenburg und Dr. Steindorff, als ausserordentliche die Herren Dr. Pallat, Dr. Rubensohn und Dr. H. Schmidt. Verzogen sind die Herren Boehlau, Deneken, Freiherr Hiller von Gärtringen, Körte, Pallat, ausgetreten die Herren Bie, Kempf, Marelle, Senz, von Sybel. Somit besteht die Gesellschaft gegenwärtig aus folgenden 94 ordentlichen Mitgliedern: Adler, von Alten, Aschersohn, Assmann, Back, Bardt, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Broicher, Brückner, Büchsenschütz, Bürcklein, Bürmann, von Bunsen, Conze (Schriftführer), Corssen, Curtius (I. Vorsitzender), Dahm, Diels, Dobbert, Eisenmann, Ende, Engelmann, Erman, Fischer Exc., Frey, Fritsch, Furtwängler, Gericke, Goldschmidt, B. Graef, P. Graef, Grimm, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Hepke, Herrlich, Hertz, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Humbert, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Jessen, Jordan, Kalkmann, von Kaufmann, Kaupert, Kekulé, Kirchhoff, Köhler, Koepp, Krüger Exc., Kübler, von Landau, Lehfeldt, Lessing, von Luschan, Erbprinz von Sachsen-Meiningen Hoheit, Meitzen, Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nothnagel, Oder, Oehler, Pomtow, Puchstein, von Radowitz Exc., O. Richter, Rose, Schauenburg, Schöne (II. Vorsitzender), Schröder, Senator, Steindorff, Stengel, von Stephan Exc., Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Freiherr von Wangenheim, Wattenbach, Weil, Wellmann, Wilmanns, Winnefeld, Winter, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Hirsch, Lehmann, Ohnefalsch-Richter, E. Richter, Rubensohn, Schmidt.

Digitized by Google

ALEXANDER
IM LOUVRE

APOXYOMENOS
IM VATIKAN

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

ALEXANDER RONDANINI
IN DER GLYPTOTHEK ZU MÜNCHEN

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

MARMORKOPF
IN BLENHEIM PALACE

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

DIE

PROPORTIONEN DES GESICHTS

IN DER GRIECHISCHEN KUNST

DREIUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÆOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

A. KALKMANN

MIT 4 TAFELN UND 12 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1893

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
1897.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
15902
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

NY

Digitized by Google

Τὸ γὰρ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν ἔφη γίνεσθαι, sc. Πολύκλειτος ὁ ἀνδριαντοποιός. — Philon Mechan. Synt. IV, 2.

Eine Kunst verstehen heisst ihr Wesen erkennen und erfassen. Die Kunst ist nicht eine; sie wechselt ihr Wesen von der Kindheit zum Mannesalter und im Fortschritt der Cultur von Ost nach West. Wollen wir die Kunst der Griechen verstehen, so müssen wir vorerst bestrebt sein zu erkennen, worin jene selbst das Wesentliche ihrer Kunst sahen. Dies ist die Grundbedingung der geschichtlichen Auffassung griechischer Kunst.

Eine ästhetische Kunstlehre ist uns aus dem Alterthum nicht hinterlassen. Doch auf manche Fragen geben vor Allem Plato und Aristoteles Antwort, wenn auch nur in zerstreuten Aeusserungen. Die Kunst ist Nachahmung[1]). Der Trieb zur Nachahmung

[1]) Plato Rep. X 595 c ff. Legg. II 667 E ff. u. öft. Aristoteles Poet. I, 447 a 18 u. öft. Vgl. Zeller, Philosoph. d. Gr. II 1[3] 799 ff. II 2[3] 767 ff. E. Müller, Geschichte d. Theorie d. Kunst bei d. Alten I 27 ff. II 1 ff. Walter, Geschichte d. Aesthetik i. Alterthum S. 441 ff.

Digitized by Google

ist dem Menschen angeboren; der Mensch ist dazu geschickter als andere Wesen[1]); angeboren ist ihm auch der Sinn für Rythmus und Harmonie, andere lebende Wesen haben keine Empfindung dafür[2]): so erklären sich die Anfänge der Kunst[3]). Schönheit beruht auf dem richtigen Maass, auf Ebenmaass und Verhältnissmässigkeit (Symmetrie[4]); hässlich ist, was keinen Theil hat an der Symmetrie[5]). — Der Begriff der Schönheit ist bei Plato und Aristoteles vielgestaltig[6]). Speciell das Kunstschöne wird nicht systematisch im Zusammenhang mit der Kunst untersucht. Doch die Forderung und Voraussetzung besteht, dass das Kunstwerk schön sei[7]); auch wird aus dem Begriff des Schönen eine Regel für die Kunst hergeleitet[8]). — Plato denkt gering von der Kunst; wenn schon die Gebilde der Natur nur entfernt Theil haben an dem Wahren, den Ideen, so ahmt die Kunst jene nach und stellt sie als Scheingebilde vor[9]): sie ist, so wie sie ist, ein ergötzliches Spiel, keine ernsthafte Beschäftigung[10]). So urtheilt Plato, der Künstler[11]), der dem dichterischen Wahnsinn und der göttlichen Ergriffenheit begeisterten Ausdruck verliehen hat[12]). — Aristoteles sagt, vornehmlich in seiner Schrift über die Poetik: der Künstler ahmt zwar nach, und seine Persönlichkeit darf sich nicht vordrängen[13]), aber er stellt nicht nur die Menschen dar wie sie gewöhnlich und durchschnittlich sind, sondern auch bessere und schlechtere[14]); nicht das Besondere und Einzelne, sondern das Allgemeine bringt er zur Anschauung[15]). Wie gute Menschen die zerstreut in der Menge sich findenden guten Eigenschaften vereinigen, so vereinigt die

---

[1]) Aristoteles Poet. IV 1448 b 5.

[2]) Plato Legg. II 653 e. Aristoteles Poet. IV 1448 b 20.

[3]) Aristoteles a. a. O.

[4]) Plato Phileb. 64 e μετριότης καὶ συμμετρία; 66 b Tim. 87 c Politic. 284 a. Aristoteles Metaph. XIII 3, 1078 a 36 τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρισμένον; Poet. VII 1451 a 36.

[5]) Plato Sophist. 228 a ἀμετρία, Aristoteles Poet. XXV 1461 a 12 τὸ σῶμα ἀσύμετρον.

[6]) 'Das Schöne ist gleich dem Guten das Brauchbare' bei Sokrates Xenoph. Memor. III 8, 1 ff., vgl. Walter, S. 150 ff. Ueber das Gute und Schöne bei Plato und Aristoteles S. Walter, S. 313 ff. 495 ff.

[7]) Plato Rep. X 602 b οἷον φαίνεται καλὸν εἶναι τοῖς πολλοῖς — τοῦτο μιμήσεται, Rep. V 472 d Gorgias 503 e. Aristoteles Poet. XIII 1453 a 23 ἡ κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία, XIII 1452 b 31, IX 1452 a 10, XIII 1453 a 12, XIV 1453 b 26.

[8]) Aristoteles Poet. VII 1451 a 36: die Fabel muss eine bestimmte Länge haben, τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν. Vgl. Teichmüller, Aristot. Forschung. II S. 215. Walter S. 721.

[9]) Rep. X 595 c ff. Legg. X 889 c ff.

[10]) Rep. X 602 b παιδιά — καὶ οὐ σπουδή, Politic. 288 c, Legg. II 653 c ff.

[11]) K. Justi, d. ästhetisch. Elemente in d. Platon. Philosophie S. 196.

[12]) Phädr. 245 a u. öft. Walter, S. 450 ff.

[13]) Poet. XXIV 1460 a 7 αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν, οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής.

[14]) Poet. II 1448 a 4 βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς oder τῶν νῦν 1448 a 18, XXV 1460 b 7 u. 34.

[15]) Poet. IX 1451 b 6 ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

Digitized by Google

Kunst die in der Natur vereinzelt sich findenden schönen Formen und unterscheidet sich dadurch von dieser[1]).

Sokrates, frägt einen Maler und Bildhauer über das Wesen ihrer Kunst; Beide stimmen jenem in der Voraussetzung bei, dass die Kunst Nachahmung sei; Nachahmung dessen, wie es im Gespräch mit dem Maler heisst, was Symmetrie habe und in verschiedener Gestaltung sich wohlgefällig äussere; weil man nicht leicht die schönen Eigenschaften in der Natur vereinigt fände, desshalb setze man aus dem zerstreuten Schönen ein vollkommenes Ganzes zusammen[2]). — Das Problem der Harmonie und Symmetrie war seit Pythagoras lebendig geblieben[3]). Bei Plato steht das formale Interesse an Maass und Harmonie auf allen Gebieten seiner Philosophie im Vordergrunde[4]). Auch für die Symmetrie der bildenden Kunst zeigen Plato und Aristoteles Verständniss[5]). Die Künstler ihrerseits sahen darin so sehr das Wesentliche ihrer Kunst, dass sie hierüber, und fast ausschliesslich hierüber, Lehrschriften hinterlassen haben. Polyklet verfasste einen Kanon, worin er die Gesetze der Verhältnissmässigkeit des Körperbaues darlegte; von Andern werden Schriften über Symmetrie genannt[6]). Zuerst soll der Bildhauer Pythagoras die Gesetze von Symmetrie und Rythmus sorgfältig beachtet haben[7]). Das Wort ῥυθμός zielt auf das schöne, wohlgefällige Ebenmaass der Form, der festen wie der beweglichen[8]). — Das Verständniss für die Entwicklung der Form im weitern

[1]) Polit. III 11, 1281 b 10 τῷ συνῆχθαι τὰ διεσπαρμένα χωρὶς εἰς ἕν. Vgl. Teichmüller II S. 281. So wird das Kunstwerk zum Musterbild; Poet. XXV 1461 b 12 Zeuxis stellt die Menschen besser dar: τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. Ein solches παράδειγμα auch bei Plato Rep. V 472 d, der also ein Idealisiren in diesem Sinne ebenfalls kennt; vgl. Walter, S. 441 ff.

[2]) Xenophon Memorab. III 10, 1 ff. Zeuxis nimmt für seine Helena von mehreren Mädchen das Schönste; Cicero de Invent. II, 1. 1.

[3]) Walter, S. 153 u. 296.

[4]) Justi a. a. O.

[5]) Plato Sophist. 236 a. Aristoteles Polit. III 13, 1284 b 8.

[6]) L. Urlichs, Griech. Kunstschriftsteller. Eine Reihe solcher Schriftsteller zählt auf Vitruv de archit. in der Vorrede zum VII. Buch, worüber später. Vgl. Philostrat. Jun. Imag. Prooem.: δοκοῦσι δέ μοι παλαιοί τε καὶ σοφοὶ ἄνδρες πολλὰ ὑπὲρ συμμετρίας τῆς ἐν γραφικῇ γράψαι.

[7]) Diog. Laert. VIII 1, 25 πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι.

[8]) Aristides Quintil. I 13 S. 20 Jahn: ῥυθμὸς τοίνυν καλεῖται τριχῶς· λέγεται γὰρ ἐπί τε τῶν ἀκινήτων σωμάτων (ὡς φαμεν εὔρυθμον ἀνδριάντα) κἀπὶ πάντων τῶν κινουμένων (οὕτως γάρ φαμεν εὐρύθμως τινὰ βαδίζειν) καὶ ἰδίως ἐπὶ φωνῆς κτλ. Vitruv I 2 III 1 (S. 12 u. 65 ed. Val. Rose u. M. Strübing) definirt Eurythmie als das Ansprechende eines Ganzen, dessen Glieder im Einzelnen nach den Gesetzen der Symmetrie geregelt sind. Das Sinnbild eines solcher Weise wohlgefügten Baus ist ihm der homo bene figuratus. Zum ῥυθμός in der Architectur vgl. auch Philon Mechan. Syntax. IV 4. — Die Vorstellung der Symmetrie liegt dem Wort bald mehr bald weniger deutlich zu Grunde, und scheint sich zuweilen ganz zu verflüchtigen: Lukian Pro Imag. 14 ἄγαλμα ἐπανορθοῦν καὶ ῥυθμίζειν — dem Bildwerk die richtigen Verhältnisse geben; Clem. Alex. Paed. III 11, 64 S. 292 Pott. εὔρυθμος καὶ καλὸς ἀνδριάς, Cramer Anecd. Oxon. IV 256, 14 κεφαλὴ σύμμετρος καὶ εὔρυθμος, Xenoph. Memor. III 10, 9 ff. σώματα εὔρυθμα καὶ ἄρρυθμα und entsprechend ῥυθμὸς θωράκων; Plutarch de educat. puer. 11 (Mor. 8 c) ἡ τῶν σωμάτων εὐρυθμία, wird durch Gymnastik erreicht; Diod. II 56, 4 τῷ κάλλει διαπρεπεῖς καὶ ταῖς ἄλλαις

Digitized by Google

Sinne schien den Kunstschriftstellern wesentlich, wenn sie z. B. sagen, dass dieser Künstler zuerst das Haar richtig dargestellt habe, ein anderer das Gewand durchsichtig gebildet, ein dritter die Figuren vorzugsweise auf ein Bein gestellt habe.

Schriftsteller und die Künstler selbst betonen einmüthig das Formale der Schönheit[1]) und der Kunst; besonders der durch das Gesetz der Symmetrie geregelten Form gilt das Kunstinteresse. Der Künstler steht der Natur nicht als Schöpfer gegenüber; seine Kunst ahmt nach; die künstlerische Thätigkeit ist nicht frei und willkürlich, sondern nothwendig und gebunden[2]). Gedanke und Form treten nicht auseinander; jener ist Form und kommt nicht zum Bewusstsein[3]).

Der Ausspruch, dass Phidias zu seiner Schöpfung des Olympischen Zeus inspirirt worden sei durch Homer-Verse, ist ungriechisch im Sinne der Zeit des Phidias: zuerst soll Aemilius Paulus, ein Römer, beim Anblick des Zeus an die Homer-Verse als Vorbild des Künstlers erinnert haben[4]). Aber jener Ausspruch ist dem spätern Griechenthum innig vertraut[5]); gegen den Beginn unserer Zeitrechnung und im Zusammenhang mit Gedanken, die das Christenthum vorbereiten, vollzieht sich eine Wandlung der alten klassischen Anschauung[6]). Der Künstler steht der Natur nicht unfrei gegenüber; er schafft wie diese nach einer einheitlichen Idee[7]); in seinem Geiste ist lebendig die erhabene Idee der Schönheit, in deren Anblick versunken er das Kunstwerk schafft, nach dem Bilde jener[8]). Die Erhabenheit des Gedankens, innere

---

τοῦ σώματος περιγραφαῖς εὔρυθμοι, Eurip. Heraclid. 130 ῥυθμὸς πέπλων Fluss (?) der Gewänder, Diod. I 97, 6 ῥυθμὸς ἀνδριάντων, hier allgemein gleich Haltung, Stellung. — Zur Eurythmie der Bewegung vgl. Lukian Salt. 8, Eurip. Kykl. 563. — ῥυθμός (ῥυσμός) identisch mit σχῆμα bei den Atomistikern, Zeller, Philos. d. Gr. I[3] 698, vgl. Herod. V 58 Athen. III 125 f. Plato und Aristoteles brauchen das Wort in der speciellen Bedeutung von κινήσεως τάξις; Teichmüller, S. 348.

[1]) Von scharfer Beobachtung der Formen des menschlichen Körpers zeugt auch die unter Aristoteles' Namen gehende Schrift über Physiognomik; vgl. Walter, S. 682.

[2]) E. Müller, Theorie d. K. I 5.

[3]) 'Ein Zurücktreten des stofflichen vor dem Forminteresse' ist überall im griechischen Geistesleben bemerkbar; 'der Grieche will den Inhalt des Daseins nicht vertiefen und nicht steigern, sondern nur in reine und durchsichtige Formen, in diamantene Gefässe einschliessen'. Justi a. a. O. S. 192 ff.

[4]) Plut. Aem. Paul. 28 Polyb. Exc. XXX 15, 3.

[5]) Allgemein wird das Wort dem Phidias selbst in den Mund gelegt, Strabo VIII 353 u. öft. Auch Euphranor soll durch die gleichen Verse zur Schöpfung eines Zeusbildes angeregt sein; Eustath. Il. A p. 145, 11. — Pausanias, der ausführlich den Olympischen Zeus des Phidias behandelt und sogar des Wahrzeichens gedenkt, welches der Gott nach der Vollendung seines Bildes sendet (V 11, 9), kennt jenen Ausspruch nicht, trotzdem er mit Vorliebe Homer anführt. Warum er ihn noch nicht kennt, ist unschwer einzusehen.

[6]) Zeller, Philos. d. Gr. I[3] 109: Ein 'grundsätzlicher Bruch des Geistes mit der Natur, der sich in den letzten Jahrhunderten der alten Welt vorbereitet, und in der christlichen sich im grossen vollzogen hat'.

[7]) Philon Iud. π. μέθης I p. 370 ed. Mangey.

[8]) Cicero orator 3, 9.

Digitized by Google

Kraft und Grösse überwiegt die Form [1]). Wir bewundern im Kunstwerk vorzugsweise den Geist des Künstlers, und mit dem Geiste wird es angeschaut [2]). Die Kunst ist nicht nur Nachahmung; zur Seite steht ihr eine andere Lehrmeisterin, weiser als jene, die Phantasie, denn diese bildet auch das, was sie nicht sieht [3]). Jetzt giebt es Dinge genug in der Kunst, über welche auch ein der τέχνη Unkundiger zu urtheilen vermag; das Formale, die Technik, überlässt man den Künstlern, ihr gegenüber steht das Interesse am Inhalt, Einfall, Gedanken [4]). — Für uns bezeichnet das Ende dieser Entwicklung Plotin: er hat der neuen Lehre begeisterten Ausdruck verliehen [5]). Das Wesen der Schönheit liegt nicht in der Symmetrie und in dem abgemessenen Verhältniss der Theile zum Ganzen, was wie Plotin sagt, Allen für ausgemacht gelte [6]). Das irdische Schöne hat Theil an einer gestaltenden überirdischen Idee; es wird schön durch Gemeinschaft mit der göttlichen Vernunft; die Seele erkennt dies und begrüsst das Schöne als ein Verwandtes. Wenn die Kunst nur die äussere Gestalt der Natur nachahmt, schafft sie Scheinbilder; der Künstler kann sich unmittelbar zu den Begriffen erheben, nach denen die Natur selbst geschaffen ist; er trägt den lebendigen Begriff der Schönheit in sich

---

[1]) Longin περὶ ὕψους; Vgl. E. Müller II 327 ff. Walter 836 ff.

[2]) Plutarch Quaest. Sympos. V 1, 2, VII 5.

[3]) Philostrat. Vita Apoll. Tyan. VI 19 φαντασία, σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός, Imag. I 9 S. 20 ed. Benndorf u. Schenkel. — Nach berühmtem Muster wird in der Vorrede zu den Imagines die Herkunft der Kunst auf die μίμησις zurückgeführt als εὕρημα πρεσβύτατον καὶ ξυγγενέστατον τῇ φύσει; beide Philostrate zeigen sich auch darin conservativ, dass sie in den Vorreden der Symmetrie wenigstens gedenken; aber es bleibt bei dieser Erwähnung, denn ihren Herzen stehen die formalen Interessen nicht mehr nahe. Das Interesse der Bildergallerie ist gedanklich, formal nur hinsichtlich der Sprache; die Erfindung der Bilder erklärt sich unter der Voraussetzung, dass in der Malerei vor Allem interessirt die der dichterischen Kraft ebenbürtige schöpferische Phantasie des Künstlers. Deshalb zog die Gallerie Dichter wie Goethe an.

[4]) Lukian (Zeuxis 7) bekrittelt die banausische Art der Menge, die Kunst nur nach der Neuheit des Einfalls und des gedanklichen Inhalts (ἐπίνοια, ὑπόθεσις) zu beurtheilen, und illustrirt das an Zeuxis, wie ähnlich diesen Aelian den technischen Unverstand eines Megabyzos geisseln lässt (Var. hist. II 2). Man fühlt den Gegensatz zwischen Künstler, Kenner und Laien. Dieser im Vollgefühl des Besitzes einer der hohen Kunst würdigen Phantasie entwirft selbst Gemälde (Philostratos). Den gleichen Gegensatz kennt auch die moderne Zeit zur Genüge. — Bezeichnend ist, dass Lukian selbst alle technischen Vorzüge des von Zeuxis gemalten Bildes, wie das Richtige der Umrisse, die feine Verschmelzung der Farben und die glückliche Art ihres Auftrags, die gute Vertheilung von Licht und Schatten, die Symmetrie und Harmonie der Theile mit dem Ganzen, den Jüngern der Zunft (γραφεών παῖδες) zur Beurtheilung überlässt; er, der Laie (ἰδιώτης), lobe vielmehr, wie Zeuxis das Ueberlegene seiner Kunst an ein und demselben Gegenstande (ὑπόθεσις) auf so mannigfache Weise gezeigt habe, was dann näher ausgeführt wird! — Vgl. Philon Jud. a. a. O.: nur eine Kunst, eine Idee liegt den verschiedenartigen Werken eines Phidias zu Grunde, ὡς μὴ μόνον ἐπιστήμονας ἀλλὰ καὶ λίαν ἰδίωτας τὸν δημιουργὸν ἀπὸ τῶν δημιουργηθέντων γνωρίσαι, auch Dionys v. Halicarn. de Thucyd. iud. 4 (VI 817 Reiske), der sagt, man brauche nicht selbst Künstler zu sein, um Künstler zu beurtheilen.

[5]) Ennead. I 6 V 8.

[6]) Ennead. I 6, 1 λέγεται μὲν δὴ παρὰ πάντων, ὡς εἰπεῖν.

Digitized by Google

und kann auch ganz Neues schaffen. Seiner inneren Idee sollte unsere höchste Bewunderung gelten, nicht dem darnach geschaffenen Werk[1]). — Diesen Gedanken steht nahe das Problem der modernen Aesthetik[2]).

Wollen wir die griechische Kunst in ihrer Blüthe verstehen, so ist wesentlich das Verständniss der Form im weitesten Sinne und ihrer Verhältnisse; die Erkenntniss ihrer Entwicklung wird die Grundlage bilden müssen für die griechische Kunstgeschichte. Winckelmann hat diese Grundlage geschaffen, in der Ueberzeugung, dass nur beständiges Schauen das 'Wesentliche' der griechischen Kunst, ihre Formensprache erschliesst. — Winckelmann giebt seinem Werke zwei Theile: einen systematischen Theil, 'Untersuchung der Kunst nach dem Wesen derselben', was er in der Vorrede bezeichnet als 'Versuch eines Lehrgebäudes', und zweitens 'die Geschichte im engern Verstande', nämlich 'nach den äusseren Umständen der Zeit unter den Griechen betrachtet'. Erläuternd sagt die Vorrede: 'das Wesen der Kunst aber ist in diesem sowohl als in jenem Theile der vornehmste Endzweck, in welchem die Geschichte der Künstler wenig Einfluss hat u. s. w.' — Das 'Wesentliche der Kunst' untersucht Winckelmann speciell unter dem Capitel 'von der Kunst unter den Griechen'; er unterscheidet zwei Theile: 'der erste handelt von der Zeichnung des Nackenden, welcher auch die Thiere mit begreift; der zweite von der Zeichnung bekleideter Figuren, und insbesondere von der weiblichen Kleidung. Die Zeichnung des Nackenden gründet sich auf die Kenntniss und auf Begriffe der Schönheit, und diese Begriffe bestehen theils in Maassen und Verhältnissen, theils in Formen, deren Schönheit der ersten griechischen Künstler Absicht war, wie Cicero sagt; diese bilden die Gestalt, und jene bestimmen die Proportion'[3]). — Winckelmann huldigt einer ästhetischen Theorie: die Kunst ringt nach dem Ideal, sie ergänzt die Mängel der Natur im Sinne eines höheren durch die Materie gehemmten schöpferischen Geistes, ihre Schönheit ist eine, sie steht über der Wahrheit[4]). Von dieser Theorie ist auch die Lehre von den Formen beeinflusst; aber sie huldigt ihr nicht unbedingt; die Theorie ist als solche nicht im Zusammenhang durchgeführt, noch ist sie widerspruchslos. Winckelmann schaut nicht die Kunstwerke an, um sein System begründen zu können; mit zunehmendem Sehen von Natur und Kunst nimmt der Glaube an die Idealität der Kunst eher ab[5]). Er will 'aus den übrig gebliebenen Werken des Alterthums' Geschichte

[1]) Im Uebrigen verweise ich auf E. Müller II 291, E. Brenning, d. Lehre vom Schönen bei Plotin, Götting. 1863.

[2]) Semper Styl Einltg. XIX bezeichnet als 'das Problem der modernen Aesthetik: die Idee, dem das Schöne seine Existenz verdankt'.

[3]) Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764, S. 141.

[4]) Vgl. Justi Winckelmann II 2 S. 176 ff., der die bei Winckelmann zerstreut sich findenden Züge des ästhetischen Systems zu einem Ganzen vereinigt.

[5]) Justi S. 169: 'So hat sich Winckelmann immer entschiedner von der Meinung einer Ueber-

Digitized by Google

lehren, 'eine Geschichte der Kunst und nicht der Künstler', deshalb berührt er die Künstlergeschichte nebenbei; nur die Anschauung der Monumente, specieller das Studium der Form lehrt ihn die Kunst verstehen und das Wesentliche erkennen. Winckelmann löst das Problem mehr philosophisch als historisch; aber es bleibt dasselbe, wenn man auch strenger die geschichtliche Entwicklung im Auge behält: Erkenntniss und Verständniss der Kunst durch Anschauung, Untersuchung der Körperformen in Natur und Kunst, sowie ihrer Verhältnissmässigkeit, Frage nach der bekleideten und, endlich der bewegten Form[1]). — Diese gewaltige Aufgabe hat Winckelmanns titanische Kraft vorgezeichnet: unsere Zeit versucht sie aufzunehmen, mehr im Sinne geschichtlicher Auffassung. Die folgende Untersuchung streift eins jener Gebiete: die Proportionen.

Vitruv führt ein in die Frage nach Proportion und Symmetrie III 1 S. 65: proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum. Proportion ist das entsprechende Verhältniss zwischen einem bestimmten Theile der Glieder im ganzen Werke zum Ganzen. Symmetrie, sagt er an einer andern Stelle (I 2 S. 12), ist das passende Verhältniss der Glieder unter einander und der Einklang zwischen den Theilen und dem Ganzen in Bezug auf die rata pars[2]). Zum Verständniss der rata pars führe ich an IV 3 S. 91: man theile die Stirnseite des Dorischen Tempels, wenn sie viersäulig werden soll, in 27 Theile, wenn sechssäulig, in 42 Theile, von diesen wird ein Theil die Maasseinheit sein: ex his pars una erit modulus, qui graece ἐμβάτης dicitur, cuius moduli constitutione ratiocinationibus efficiuntur omnis operis distributiones. Mit Zugrundeleguug dieser Maasseinheit wird durch Berechnung die Eintheilung des ganzen Werkes hergestellt. Die Dicke der Säulen wird 2 moduli betragen, die Höhe 14 u. s. w.[3]) — Vitruv beleuchtet an der

---

schreitung der Naturformen abgewandt. Dieses von Jahr zu Jahr wahrnehmbare Steigen der Schaale des Idealismus und Sinken derjenigen der Natur ist eine der interessantesten Thatsachen seines inneren Lebens. Dieser Process geht parallel seinem zunehmenden eignen Sehen in Natur und Kunst.'

[1]) Winckelmann spricht an der angeführten Stelle seines Programms nicht von der natürlichen und bewegten Form. Gerade auf diesen beiden Gebieten hat er am glücklichsten beobachtet; vgl. Justi S. 127 u. 150.

[2]) Die proportio (quae graece ἀναλογία dicitur) betrifft nur die Construction mit Hülfe des modulus, der rata pars. Als zweites tritt hinzu die Symmetrie: die Glieder unter einander und zum Ganzen sollen sich schön und passend verhalten, eine Forderung, welche die proportio noch nicht stellt. Endlich als drittes Eurythmie: das Ganze und seine Theile sollen schön wirken; hierzu bedarf es ausser der Symmetrie und Proportion der Rücksichtnahme auf Umstände, die bei der Proportion und Symmetrie noch nicht in Betracht gezogen wurden.

[3]) Zur Construction der Jonischen Säule vgl. Puchstein, d. Jonische Capitell, 47 Berl. Winckelm. Progr. 1887 S. 3 ff.

Digitized by Google

obigen Stelle (III 1 S. 65) die Proportion und Symmetrie weiter durch einen Hinweis auf den symmetrischen Körperbau des Menschen: namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati similitudinem membrorum habuerit exactam rationem. Corpus enim hominis ita natura composuit, uti etc.; es folgt die Angabe von Proportionen, nach denen, wie Vitruv am Schluss sagt, berühmte alte Maler und Bildhauer sich gerichtet hätten. Dabei beachte man, dass Vitruv nur von dem Verhältniss einzelner Körpertheile zur ganzen Höhe der Figur spricht: der Kopf ist $^1/_8$ der ganzen Höhe, das Gesicht $^1/_{10}$, der Fuss $^1/_6$ u. s. w.[1]), dagegen von einer Maasseinheit absieht; er sagt nicht, man theile die ganze Höhe in so und so viele Theile, von denen einer der Modulus ist, noch setzt er als solchen irgend einen Körpertheil fest, trotzdem er gerade dadurch neben der symmetria auch die proportio im strengen Sinne illustrirt haben würde. — Jede proportionale Theilung beruht im letzten Grunde auf der Bestimmung einer Maasseinheit; aber Vitruv wird nicht gerade das verschwiegen haben, was für seine Beweisführung von Belang gewesen wäre; die Art der Anführung des Kanons zeigt, dass das Interesse von der ersten spitzfindigen Ausführung einer Proportion fortgeschritten ist zu freier Anwendung von Verhältnissen[2]).

Den Kopf beschreibt Vitruv als caput a mento ad summum verticem; das Gesicht als os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli. Gesicht ist hier also im gewöhnlichen Sinne verstanden vom Kinnpunkt bis zur Haargrenze. Nicht allgemein Haar, sondern Haarwurzeln ist gesagt, was auf der individuellen Anschauung des Urhebers jenes Kanons beruht, dass über der Stirn die Haarwurzeln zum Vorschein kommen, wie öfter in der Plastik besonders bei jüngeren Köpfen. Das Gesicht hört nicht deshalb auf Gesicht zu sein, wenn die Haargrenze, statt durch die Haarwurzeln, durch nach vorne gestrichenes Haar gebildet wird. — Das Gesicht theilt Vitruv in drei Theile: ipsius autem oris altitudinis tertia est pars ab imo mento ad imas nares, nasum ab imis naribus ad finem medium superciliorum tantundem, ab ea fine ad imas radices capilli frons efficitur item tertiae partis. Alle Ausdrücke sind scharf und präcis: Stirn = Nase = Untergesicht. Wir erfahren nichts über die Lage des Augenwinkels, nichts über die Mundspalte; auch der Augenrand, d. h. der Knochenrand der Augenhöhle, scheint in diesem Kanon nicht Messlinie zu sein, weil sich die Augenbraue ziemlich deckt mit dem Augenrand, und mithin die Bezeichnung der etwas unterhalb des Augenrandes liegenden Nasenwurzel als finis medius superciliorum missverständlich sein würde. —

[1]) Nur das Gesicht wird weiter in drei Theile zerlegt, wovon gleich.

[2]) I 2 S. 12 sagt Vitruv, um die Symmetrie, nicht die proportio im engeren Sinne, zu illustriren: uti in hominis corpore e cubito pede palmo digito ceterisque particulis symmetros est eurythmiae qualitas; von einem Modul ist auch hier nicht die Rede.

Digitized by Google

Eine Scheidung von Nase und Stirn ist bei den meisten Köpfen des V. Jahrhunderts unmöglich, schon für die tastende Hand, geschweige fürs Auge; selbst bei Polyklets Doryphoros geht man leicht fehl in der Bestimmung der Grenze zwischen Stirn und Nase. Wir dürfen nicht aus Vitruv schliessen, dass diese Grenze alle Zeit eine wichtige Messlinie gewesen sei, noch weniger, dass nur Stirn, Nase und Untergesicht gemessen worden seien. Der Kanon Vitruvs wird später seine Erklärung finden; wichtig ist darin für uns zunächst die Bestimmung der Gesichtsgrenzen.

Ausser den wenigen Andeutungen Vitruvs ist nichts aus dem Alterthum erhalten, was uns über thatsächlich beobachtete Zahlenverhältnisse im Gesicht oder Körper aufklärte. Doch wir kennen die Anschauungen bedeutender neuer Künstler über die Verhältnissmässigkeit des Gesichts und seiner Theile: ehe wir selbst den Zirkel zur Hand nehmen, ist es nothwendig, ihre Meinung zu hören. Obenan steht Lionardo da Vinci, dessen freilich nur skizzenhafte Erörterungen jetzt jedem bequem zugänglich sind[1]). Man findet ausser den Proportionen auch noch Bewegung und Gewand bei Lionardo berücksichtigt, und erhält so von verschiedenen Seiten einen Einblick in die Formenlehre des reichen Künstlers. Manche seiner Lehrsätze über Bewegung und Ponderation lassen sich an Polyklets erhaltener Musterfigur illustriren. — Hinsichtlich der Proportionen baut Lionardo auf der Grundlage von Vitruvs Kanon selbständig weiter[2]). Kopf $= {}^1/_8$ der ganzen Höhe der Figur, Gesicht $= {}^1/_{10}$, Stirn[3]) = Nase = Untergesicht[4]). Es wird jedoch auch das Gesicht auf ${}^1/_9$ der Höhe von den Haarwurzeln bis zum Boden normirt, was zum Vitruvianischen Kanon nicht stimmt[5]). — Der Entfernung von den Haarwurzeln bis zum Scheitel entspricht diejenige vom Mundspalt bis zum Kinn[6]), und diese ist $= {}^1/_4$ der Gesichtshöhe[7]); darnach verhalten sich die Entfernungen von Haar bis Mund : Mund bis Kinn $= 3 : 1$, ein auch im Kanon Polyklets beobachtetes Verhältniss. Jedoch haben diese Distanzen andere Verhältnisse in der Figur T. X (S. 172. 316), wo Lionardo keine Zahlenverhältnisse, sondern nur Gleichungen d. h. Uebereinstimmungen einzelner Ge-

[1]) The literary works of Lionardo da Vinci von J. P. Richter, vol. I.

[2]) Lionardo nennt Vitruv S. 182 (343); die Construction einer Figur im Quadrat und im Zirkel Pl. XVIII ist ebenfalls durch Vitruv angeregt.

[3]) La parte infra 'l nascimento de' capelli S. 183 (143).

[4]) Lo spatio ch'è dal principio di sopra del naso, dove principiano le ciglia, al di sotto del mento, fa i due terzi del volto S. 170 (310); vgl. 174 (321) della punta del naso all' appicatura della ciglia. Also unter cigli ist nicht etwa der Augenrand verstanden. Unrichtig ist, was Schadow (Polyklet S. 8) bemerkt, Lionardo habe zuerst volto als Raum von Kinn bis Augenrand vom Schädel (capo) geschieden.

[5]) S. 172 (317). Mit Unrecht wollte Michaelis hier ändern; Journ. of Hell. Stud. IV 1883 S. 347, 1.

[6]) di sotto del mento al taglio della bocca S. 148, 348.

[7]) S. 170 (310). Die Distanz von Haarwurzel bis Scheitel beträgt auch nach Vitruvs Kanon ${}^1/_{40}$ der ganzen Höhe der Figur.

Digitized by Google

sichtstheile unter einander angiebt. Hier ist auch die Lage des innern Augenwinkels bestimmt, und zwar so, dass sich entsprechen die Distanzen Scheitel bis Augenwinkel und Augenwinkel bis Kinn; der Augenwinkel liegt mithin in der Mitte der ganzen Schädelhöhe. — Lionardos Notizen sind nicht systematisch, und man darf darin keinen durchgeführten Kanon suchen. Sie zeigen deutlich, dass dem Künstler die Vitruvianischen Bestimmungen nicht genügten; er versucht sie zu erweitern und vervollständigen durch Festsetzung zweier wichtiger Punkte: des innern Augenwinkels und der Mundspalte. Characteristisch ist, dass Lionardo zuweilen nur Gleichungen giebt statt der Zahlenverhältnisse.

Ganz im Gegensatz zu der gefälligen Art Lionardos, die Flächen in übersichtliche und leicht fassliche Verhältnisse zu bringen, steht Dürers schwerfällige Arbeit (vier Bücher von menschlicher Proportion durch Albrechten Dürer von Nürnberg erfunden und beschrieben zu nutz allen denen so zu dieser Kunst Lieb tragen); sie zeugt von Naturbeobachtung neben aschgrauer Theorie. Für das Verhältniss des Kopfes und Gesichts zur Figurenhöhe macht Dürer verschiedene Angaben, je nachdem ein Mann gedrungen oder schlank ist: Kopf $= {}^1/_7$ Gesicht $= {}^1/_{10}$; Kopf $= {}^1/_8$ Gesicht $= {}^1/_{10}$; Kopf $= {}^1/_9$ Gesicht $= {}^1/_{10}$; Kopf $= {}^1/_{10}$ Gesicht $= {}^1/_{11}$. In Bezug auf das Gesicht selbst geht auch Dürer von Vitruvs Dreitheilung aus; er theilt dann jeden der drei Theile weiter, je nachdem in zwei, drei oder vier Theile. Die Theilungslinien treffen auf nebensächliche Punkte wie Stirnballen, oberer Rand der Nasenflügel, und überspringen wichtige wie den Augenwinkel. Die Entfernung von Mundspalte bis Kinn verhält sich zu derjenigen von Mundspalte bis Haarwurzel auch nach Dürers Theilung = 3 : 1. Gleichungen finden sich, abgesehen von der Dreitheilung, nicht. — Für uns wichtiger ist der Kanon von Raphael Mengs, den Winckelmann anführt in der Meinung, der Meister sei damit auf die wahre Spur der Alten gekommen[1]). Das Gesicht hat 12 Theile, d. h. 3 à 4; 9 kommen auf den Raum vom Haar bis zur untern Nasengrenze (Spitze der Nase), 3 auf das Untergesicht, die Entfernungen verhalten sich also = 3 : 1; 10 Theile misst der Raum vom Haar bis zur Mundspalte, 2 die Distanz von Mundspalte bis Kinn,

[1]) S. 176 der Dresdener Ausgabe: Man zieht eine senkrechte Linie, welche in fünf Abschnitte getheilt wird; das fünfte Theil bleibt für die Haare; das übrige von der Linie wird wiederum in drei gleiche Stücke getheilt. Durch die erste Abtheilung von diesen dreien wird eine Horizontallinie gezogen, welche mit der senkrechten Linie ein Kreuz macht; jene muss zwei Theile, von den drei Theilen der Länge des Gesichts, in der Breite haben. Von den äussersten Punkten dieser Linie werden bis zum äussersten Punkt des obigen fünften Theils krumme Linien gezogen, welche von der eiförmigen Gestalt des Gesichts das spitze Ende desselben bilden. Eines von den drei Theilen der Länge des Gesichts wird in zwölf Theile getheilt: drei von diesen Theilen, oder das vierte Theil des Drittels des Gesichts, wird auf beide Seiten des Punkts getragen, wo sich beide Linien durchschneiden, und beide Theile zeigen den Raum zwischen beiden Augen an. Eben dieses Theil wird auf beide äussere Enden dieser Horizontallinie getragen, und alsdann bleiben zwei von diesen Theilen zwischen dem Theil auf dem äusseren Ende der Linie und zwischen dem Theil auf dem Punkte des Durchschnitts der Linien,

Digitized by Google

die Entfernungen verhalten sich = 5 : 1; das Untergesicht ist mithin sehr klein angenommen. — 4 Theile erhält die Distanz vom Haar bis zum Augenwinkel (Auge), 8 diejenige von da bis zum Kinn, die Entfernungen verhalten sich = 1 : 2. — Ferner: Augenlänge = Abstand der inneren Winkel = $^1/_6$ der Gesichtshöhe; Abstand der äusseren Augenwinkel mithin = $^1/_2$ der Gesichtshöhe. Wir werden sehen, dass die Lage des Auges thatsächlich auf gleiche Weise in mehreren Kanones der Alten normirt war, während das angegebene Maass für die Breite der Augen und ihren Abstand z. B. demjenigen des Polykletischen Kanons entspricht. — Man beachte, dass nicht wie bei Vitruv Stirn und Nase gegen einander abgegrenzt werden, sondern als wichtigste Theilungslinie diejenige gilt, welche durch die Augen geht und ihre Lage bestimmt. Als obere Gesichtsgrenze werden nicht die Haarwurzeln, sondern allgemein das Haar genannt; von Augenbrauen und Augenrand ist gar nicht die Rede. Der Kanon ist nicht abhängig von Vitruv und darum lehrreich.

Auf andere ältere Theorien kann ich nicht eingehen. Wie viel zu berücksichtigen wäre, sieht man aus Schadows kurzgefasster 'Geschichte der Lehre von den Proportionen' im Eingang seines Polyklet[1]). Schadow selbst ist ein begeisterter Anhänger dieser Lehre, die, wie er meint, eine 'Neigung für das Wahre in der Kunst' verbreiten hilft[2]). — Er fasst als Gesicht nur den Raum 'vom oberen Rande der Augenhöhle bis zum unteren Rande des Kinnes'; das Uebrige nennt er 'oberen Schädel'. In der Natur, sagt er, sei das Gesicht folgendermaassen in sechs gleiche Theile getheilt:

1 Th. = Augenrand bis Augenwinkel.
2 Th. = Augenwinkel bis Nase (unterer Rand der Nüstern).
1 Th. = Nase bis Mundschlitz.
2 Th. = Mundschlitz bis Kinn.

Hieraus ergeben sich folgende Gleichungen: Untergesicht d. h. unterer Rand der Nüstern

---

und diese zwei Theile geben die Länge eines Auges an; wiederum ein Theil ist für die Höhe der Augen. Eben das Maass ist von der Spitze der Nase bis zum Schnitt des Mundes, und von diesem bis an den Einbug des Kinns, und von da bis an die Spitze des Kinns; die Breite der Nase bis an die Lappen der Nüstern hält eben ein solches Theil; die Länge des Mundes aber zwei Theile, und diese ist also gleich der Länge der Augen und der Höhe des Kinns bis zur Oeffnung des Mundes. Nimmt man die Hälfte des Gesichts bis zu den Haaren, so findet sich die Länge von dem Kinne an bis zu der Halsgrube.

[1]) Polyclet oder von den Maassen des Menschen, Berlin[5] 1886; vgl. auch den Artikel Canon im Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts Paris 1867.

[2]) S. 21 'Bei dem Fortschreiten in allen Wissenschaften muss sich eine Neigung für das Wahre auch in der Kunst verbreiten und vieles Konventionelle, was die Kunstschulen bisher aufbrachten, seinen Werth verlieren.' — Unter dem 'Wahren' ist hier das ewig sich gleichbleibende Gesetzliche der Proportion verstanden, dem gegenüber die Wilkür eines Individuums und einer Schule werthloser wesenloser Schein ist; vgl. den bekannten Ausspruch Lysipps Plin. 34, 65; Kekulé Jahrb. VIII 1893 S. 39 ff. Arch. Anz. S. 11 ff.

Digitized by Google

bis Kinn = Nase bis Augenrand = Augenwinkel bis Mundschlitz; Augenwinkel bis Nase = Mundschlitz bis Kinn; Augenwinkel bis Augenrand = Nase bis Mundschlitz. — Es verhalten sich Augenwinkel bis Kinn: Augenwinkel bis Nase: Augenwinkel bis Mundschlitz = 5 : 2 : 3. — Nach Schadow sind diese Verhältnisse auch bei denjenigen Gestaltungen aus dem Alterthum anzutreffen, welche 'Abbildungen nach dem Leben' vorstellen (S. 34). Eine nähere Untersuchung habe aber gezeigt, dass die Gesichtsbildung der 'Gottheiten' eine andere sei; nämlich hier müssten für den Gesichtsraum acht Theile angenommen werden:

1 Th. = Augenrand bis Augenwinkel.
3 Th. = Augenwinkel bis Nase.
1 Th. = Nase bis Mundschlitz.
3 Th. = Mundschlitz bis Kinn.

Die Gleichungen bleiben die obigen; allein das Verhältniss der Theile unter einander ist verrückt; es verhalten sich Augenwinkel bis Kinn: Augenwinkel bis Nase: Augenwinkel bis Mund = 7 : 3 : 4; die Oberlippe ist verkürzt und der Augenwinkel höher gerückt. Eine Grenze zwischen Stirn und Nase giebt Schadow hier so wenig wie dort an. — Das Verhältniss für die Distanzen vom Augenwinkel abwärts (7 : 3 : 4) ist thatsächlich bei einer grossen Zahl antiker Köpfe beobachtet. Dem Umstande freilich, dass Proportionen einer historischen Entwicklung unterliegen, hat Schadow so wenig wie alle früheren Rechnung getragen, sonst könnte er nicht den Augenrand als Gesichtsgrenze annehmen, da alle älteren Köpfe keinen Augenrand als Linie, sondern einen Augenbogen haben.

In neuerer Zeit hat von archäologischer Seite Winter zuerst darauf hingewiesen, dass Zeit und Schule von Einfluss sind auf die Proportionen: er will 'eine historische Entwickelung in der Durchführung der Proportionen' ermitteln[1]). Winter geht nicht davon aus, dass das Gesicht nach einem bestimmten Verhältniss getheilt sei — man findet keine Verhältnisszahlen bei ihm — sondern er sieht das Wesentliche in der Uebereinstimmung einzelner Gesichtstheile unter einander. In Bezug auf solche Uebereinstimmungen geht aber der Zirkel leicht in die Irre, zumal bei kleinen Differenzen, wenn der Prüfstein der Verhältnisszahl fehlt; auch beweisen Uebereinstimmungen an sich noch nichts; bei verschiedenem Verhältniss der Theile unter einander kehren dennoch dieselben Uebereinstimmungen grösserer Distanzen wieder, wie schon das aus Schadow angeführte Beispiel zeigt. So hat Winter, durch thatsächliche oder scheinbare Uebereinstimmmungen verführt, oft Verschiedenartiges derselben Reihe zugewiesen. Die Breitenverhältnisse des Gesichts berücksichtigt Winter nur nebenbei: gerade diese aber

[1]) Jahrb. II 1887 S. 223 ff. Bonner Studien S. 148 ff.

Digitized by Google

lassen eine Entwickelung klarer erkennen als die Höhenverhältnisse. — In dem Augenrand will auch Winter eine wichtige Theilungslinie erkennen, wobei er nur von Köpfen der ältesten Zeit absieht. Darin hat ihm Furtwängler zugestimmt[1]), der jedoch als obere gemessene Gesichtsgrenze nicht die 'Haargrenze' gelten lässt, sondern den durch Theilung des Haares in der Mitte sichtbar werdenden 'Haaransatz'. Hinsichtlich der Frage nach der Maasseinheit warnt Furtwängler davor, in der Plastik nach einem der antiken Fussmaasse und seinen Unterabtheilungen zu suchen; für die Körperverhältnisse seien einzelne Körpertheile, speciell für das Gesicht die Länge des Auges als Modul benutzt. Furtwängler versucht seine Beobachtungen zu erhärten durch den Hinweis auf ein kleines Bronzefigürchen, das wegen seiner geringen Grösse ein wenig geeignetes Object war; im übrigen führt meine Untersuchung nicht zu gleichen Resultaten, wie sich zeigen wird.

Wie soll gemessen werden? — Als erste Regel gilt: übertrage möglichst alle Distanzen auf eine Senkrechte, oder besser auf eine Linie, die parallel ist mit der Längsaxe des Kopfes, denn die Abweichungen der direkten Entfernung von der übertragenen relativen Höhe sind oft beträchtlich. Niemals lässt sich mit dem Zirkel die in diesem Sinne relative Höhe von Kinn bis Scheitel feststellen, weil die Punkte verschieden zu der mit der Kopfaxe parallelen Linie liegen; das Gleiche gilt von der Gesichtshöhe grösserer Köpfe um die Mitte des V. Jahrhunderts, wo der Kinnpunkt gegen die Haargrenze zurückliegt. Bei solchen Köpfen wird man auch das wichtige Maass vom Augenwinkel bis zum Kinn mit dem Zirkel nicht leicht treffen, weil hier gleichfalls der Kinnpunkt etwas zurück und der Augenwinkel noch dazu seitwärts liegt. Mir dient in solchen Fällen der sogen. Anthropometer, d. i. ein Stab mit Millimetertheilung, der da, wo die Theilung beginnt, eine feste Querleiste hat, während eine zweite Querleiste beweglich ist und auf- und abgeschoben wird, sodass sich die Entfernungen übertragen auf die parallel zur Kopfaxe eingestellte Längsleiste[2]). Kleinere Distanzen wie Augenwinkel bis unterer Rand der Nase oder Augenwinkel bis Mundspalte trifft man mit dem Zirkel; auch bei dem Maass vom Haar bis zum unteren Rand der Nase geht dieser nicht leicht fehl. Dagegen sind überhaupt schwer zu messen folgende Entfernungen: unterer Nasenrand bis Kinn, d. h. das Untergesicht, Mundspalte bis Kinn, Haargrenze bis Augenwinkel, da hier

---

[1]) 50. Berlin. Winckelm. Progr. S. 143 ff.

[2]) Aehnlich ist das gewöhnliche Schustermaass. — Der Millimeterstab kann verlängert werden durch Einschraubung eines zweiten. Das Instrument ist unentbehrlich auch für den Körper selbst, wenn man die übertragene Höhe grösserer Entfernungen feststellen will; desgleichen benutzt man es bequem für grössere Breiten- oder Tiefenmaasse.

Digitized by Google

die schiefe Lage der betreffenden Messpunkte gegen einander besonders empfindlich ist. Der Zirkel macht sich dabei grober Irrthümer schuldig — ich spreche aus Erfahrung — und der Anthropometer ist bei kleinen Distanzen schwer zu handhaben. Kennt man die Gesichtshöhe und die Entfernung vom Haar bis zum Nasenrand, so ergiebt sich daraus die Höhe des Untergesichts, ebenso aus der Gesichtshöhe und der Entfernung vom Haar bis zur Mundspalte das Maass für die Distanz von der Mundspalte bis zum Kinn, desgleichen aus der Gesichtshöhe und der Entfernung vom Augenwinkel bis zum Kinn das Maass für die Distanz vom Augenwinkel bis zum Haarrand. Alle Maasse kontrolliren sich gegenseitig; am wichtigsten ist dies für die Distanz vom Augenwinkel bis zum Kinn: sie muss der Summe der beiden Maasse für das Untergesicht und für die Entfernung vom Augenwinkel bis zum Nasenrand gleich sein. Andrerseits wird die auf die oben angegebene Weise gefundene Höhe des Untergesichts wieder kontrollirt durch die Distanzen vom Augenwinkel bis zum Kinn und bis zum Nasenrand, u. s. w.

Zwischen Haargrenze und Haaransatz scheide ich nicht. Anatomisch ist weder das eine noch das andere eine Grenze — die Grenze zwischen Gesichts- und Hirnschädel bezeichnet der knöcherne Augenrand — für das Auge dagegen sowohl das eine als das andere, und darauf allein kommt es an. Stirn und Gesicht erscheinen hoch und niedrig, je nachdem das Haar ins Gesicht fällt oder zurückgenommen ist. Nicht nur in den seltenen Fällen, wo die Haarwurzeln sichtbar werden, sondern auch wenn das Haar ins Gesicht fällt oder nur über der Stirnmitte getheilt ist, ist der höchste Punkt des Haarbogens über der Nase die Gesichtsgrenze. Nicht beirren darf die Thatsache, dass die Künstler die in der Natur wenig präcise und je nach Alter und Geschlecht verschieden gezeichnete Haargrenze oft willkürlich verrücken, so wenig wie der Umstand, dass sich diese Grenze zuweilen schwer mit Sicherheit bestimmen lässt[1]). — Der Augenrand hat in älterer Zeit entweder eine bogenförmige Gestalt, oder er ist doch meist so ausgeschweift, dass das äussere Ende an den Schläfen höher liegt als das innere an der Nase[2]). Er wird Theilungslinie erst im Polykletischen System, wo sich, wie wir sehen werden, die Einführung dieser Messlinie als neues Problem darstellt. — Die Höhe von Stirn und Nase berücksichtige ich nur ausnahmsweise, weil im Allgemeinen, wie schon bemerkt, ihre Scheidung nicht mit Sicherheit zu erkennen ist. — Die Messlinie des untern Nasen-

[1]) Regeln lassen sich für jeden einzelnen Fall nicht aufstellen. Wenn das Haar bis unmittelbar über die Augen ins Gesicht fällt, wie z. B. bei der Hestia Giustiniani, oder wenn es so unregelmässig liegt wie bei dem Dornauszieher oder dem Petersburger Eros, gebe ich keine Gesichtshöhe an; vgl. die Tabelle D (IV) 34 ff. Besonders bei Köpfen des IV. Jahrhunderts ist die Haargrenze wegen ihres unregelmässigen Verlaufs oft schwer anzugeben.

[2]) So z. B. bei dem Kopf Jahrb. II 1887 T. 14, wo trotzdem Winter (S. 228) den Augenrand als Theilungslinie fasst. — Im IV. Jahrhundert und später fällt öfter gerade umgekehrt der Augenrand ab nach den Schläfen zu.

Digitized by Google

randes wird bestimmt und zugleich begrenzt durch die Punkte, wo der untere Nüsternrand auf die Wange stösst; auch bei ergänzter Nase ist sie zu erkennen, wenn anders nicht, was seltener der Fall ist, zugleich der ganze Nasenboden oder gar Nase und Oberlippe zusammen aus einem Stück ergänzt sind. — Bis zur Mundspalte darf nicht schräg gemessen werden, also nicht bis zu den Winkeln, die ohnehin bald aufwärts bald abwärts gerichtet sind; bei geöffnetem Mund ist der untere Rand der Oberlippe maassgebend. — Den Kinnpunkt, d. h. den tiefsten Punkt der Kinnlinie zu treffen, ist bei einiger Uebung nicht schwer, denn im Allgemeinen verläuft diese unregelmässig erst in später Zeit, wo sie auch oft nach dem Hals zu fällt. — Ich berücksichtige also bei meiner Untersuchung nur folgende Maasse, und bediene mich entsprechenden Abkürzungen: 1) Gesicht, d. i. Gesichtshöhe, Haargrenze bis zum tiefsten Kinnpunkt; 2) Haar bis Nase, d. i. Haargrenze bis unterer Nasenrand; 3) Haar bis Mund, d. i. Haargrenze bis Mundspalte; 4) Auge bis Kinn, d. i. innerer Augenwinkel bis zum tiefsten Kinnpunkt; 5) Auge bis Nase, d. i. innerer Augenwinkel bis unterer Nasenrand; 6) Auge bis Mund, d. i. innerer Augenwinkel bis Mundspalte. — Abstand der Augen oder Augenweite heisst Abstand der äusseren Augenwinkel; von diesem und andern Breiten- und Tiefenmaassen sowie von der Schädelhöhe wird weiter unten die Rede sein. Alle Maasse sind in Millimeter angegeben, und zwar schreibe ich 16 statt 0,016. — $16^1/_2$ heisst, ich habe gemessen 16—17; $16^3/_4$ bezeichnet die mittlere Zahl zwischen $16^1/_2$ und 17. — Die Maasse sind meist nach Originalen genommen; wesentliche Unterschiede zwischen Gipsabguss und Original habe ich nicht wahrgenommen.

Die meisten Köpfe und Figuren sind uns nur in Copieen erhalten: können wir nach diesen die symmetrischen Verhältnisse der Originale beurtheilen? — Die Frage betrifft den Grad der Genauigkeit von Copieen, und lässt sich am besten beantworten, wenn eine Figur in einer grossen Reihe von Wiederholungen erhalten ist. Vom Typus I der Amazonen habe ich sieben, vom Typus II sechs Köpfe[1]) gemessen; ich gebe im folgenden die jeweilige höchste und niedrigste Zahl der Maasse und darunter ihre mittlere Zahl; weiter die Maasse von zehn Doryphoros-Köpfen[2]):

---

[1]) Typus I: Die Köpfe A B C D K L Michaelis Jahrb. I S. 14ff.; ausserdem der Kopf Rom Palaz. Torlonia, der von Michaelis mit Unrecht zu Typus II (h) gerechnet ist. — Typus II: Die Köpfe b d e i n; ausserdem ein Kopf in Neapel (Invent. 6362), der einer weiblichen Figur mit Füllhorn aufgesetzt ist; fehlt bei Michaelis.

[2]) a Neapel ganze Figur Fr. W. (Friederichs-Wolters Bausteine No.) 503; b Neapel Bronze Herme Fr. W. 505; c Smyrna Fr. W. 506; d Florenz Pal. Pitti Dütschke No. 12; e f Florenz Uffizien Dütschke 81; g Florenz Pal. Riccardi Dütschke 160; h Rom Braccio nuovo Helbig Führer I 36, 58; i Neapel Marmor-Herme Invent. 6412; k aus Rom stammender Abguss eines mir unbekannten Doryphoros-Kopfes in meinem Besitz.

Digitized by Google

	Gesicht	Haar bis Nase	Haar bis Mund	Auge bis Kinn	Auge bis Nase	Auge bis Mund	Abstand der Augen
Amazonen Typ. I	189—194	118—124	135—143	122—126	52—55	73—76	99—101
„ Typ. II	189—195	119—124	137—142	122—126	50—55	71—75	95—102
„ m. Z. Typ. I	191½	121	139	124	53½	74½	100
„ m. Z. Typ. II	192	121½	139½	124	52½	73	98½
Doryphoros[1])	198—201	130—133	146—150	124—125½	55—57	73—77	97—102½
„ m. Z.	199½	131½	148	124¾	56	75	99¾

Als Beispiel für ganze Figuren oder Torsen führe ich einige Maasse an von fünf Wiederholungen des sogen. Praxitelischen einschenkenden Satyrs[2]), sechs des sogen. Omphalos-Apoll[3]), und sieben des Polykletischen Doryphoros[4]):

	Brustwarzenabstand	Brustwarzen bis Nabel		geringste Bauchbreite	Hüftbreite unter dem Hüftrand
		Spielbeinseite	Standbeinseite		
Satyr	217—222	256—261	211—217	244—247	264—270
Omphalos-Apoll	285—292	282—285	265—271	298—308	317—325
Doryphoros	300—305	295—302	255—268	346—356	356—364

Bei den Doryphoros-Figuren mit erhaltenem Kopf schwankt die auf die Senkrechte übertragene relative Distanz vom Scheitel bis zum Nabel von 788—800; die gleiche Distanz beträgt bei dem Athenischen und Londoner Exemplar des Omphalos-Apoll 710 und 718[5]). — Die angeführten Beispiele genügen; da sie eine grosse Zahl von Wiederholungen verschiedenartiger Figuren betreffen, veranschaulichen sie hinreichend die verhältnissmässig geringen Abweichungen der Copieen unter einander. Sie lehren, dass in römischer Zeit mechanisch und genau copirt worden ist. Statuen, die nicht in den Maassen mit einander stimmen, können nicht Wiederholungen ein- und desselben Werkes sein. Wenn neben den mechanisch genauen Copieen sogenannte freie Wiederholungen als berechtigte Abart gelten sollten, so müssten sich neben der eben angeführten grossen Anzahl jener auch diese finden; das ist aber nicht der Fall[6]). Die angeblichen freien Wiederholungen

[1]) Die Zahlen für Gesicht und Auge bis Kinn gelten nur von einigen Köpfen, deren Maasse ich behufs genauer Ermittelung der übertragenen relativen Höhe habe revidiren können, was mir nicht bei allen Köpfen möglich war. — Kontrollirt man übrigens die mittleren Zahlen der Amazonen- und Doryphoros-Maasse in der oben angegebenen Weise, so wird man finden, dass sie leidlich genau zu einander stimmen. Am wenigsten genau sind die Maasse bis zur Mundspalte, da bei leise geöffnetem Mund die Messlinie weniger präcise ist als bei geschlossenem.

[2]) a b c Dresden, d London Brit. Mus., e Palermo Museum.

[3]) a Athen Fr. W. 219; b London Brit. Mus. Fr. W. 221; c Rom Capitol Hauptsaal; d Berlin No. 510 als Antinous ergänzt; e Florenz Uffizien Dütschke No. 27 als Ephebe ergänzt; f München Pinakothek No. 137 Torso.

[4]) Figuren: a Neapel; b Rom Braccio nuovo; c d Florenz Uffizien. Torsen: e Rom Chiaramonti; f Rom Pal. Mattei Matz-Duhn Ant. Bildw. 1005; g Berlin Pourtalès Fr. W. 507.

[5]) Vom Capitolinischen Exemplar fehlt mir das Maass; ich habe es auch nur von zwei Exemplaren des Satyrs genommen; es beträgt 588 und 590.

[6]) Wiederholungen des Doryphoros-Kopfes, wie gewöhnlich angenommen wird, sind z. B. nicht

Digitized by Google

stellen sich meist als Copieen eines andern Werkes heraus, in dem nur der gleiche Typus leicht variirt ist. Man hat berühmte Figuren klein wiederholt, aber nicht in einem dem originalen ähnlichen Maassstab; in diesem Fall trat die mechanisch genaue Copie ein. Für antike Anschauung ist der künstlerische Eindruck in erster Reihe bedingt durch die Construction des Werks und seine symmetrischen Verhältnisse; auf diese hat also der Copist als Erstes zu achten, wenn seine Arbeit den künstlerischen Eindruck des Originals vermitteln soll. Alle Verhältnisse sind erdacht für eine bestimmte Grösse des Ganzen und an diese gebunden; sie ertragen keinen andern Maassstab; auch fordert der dem Originale nur ähnliche Maassstab zum Vergleich mit dem Originale heraus; nicht so die Wiederholung im Kleinen. Der Doryphoros des Polyklet, statt zwei Meter nur anderthalb Meter hoch, oder sein Diadumenos so gross wie der Doryphoros, wäre für antikes Empfinden unerträglich. In Bezug auf alles Wesentliche der äusseren Erscheinung haben beide Figuren thatsächlich so ausgesehen, wie wir sie jetzt vor uns haben. Systematischer Untersuchung des Statuenvorraths bietet diese Erkenntniss eine sichere Grundlage.

Die Wahrscheinlichkeit ist sehr gross, dass bei mehreren Wiederholungen die mittlere Zahl der Maasse selbst bis auf geringe Differenzen dem originalen Verhältniss nahe kommt. Doch die Differenz kann in den kleinen Dimensionen des Gesichts noch empfindlich genug sein, wenn es gilt aus ihrer Vergleichung die Verhältnisszahlen festzustellen; auch kann der Zufall einer weniger genauen Copie täuschen. Ein Kanon der Gesichtsverhältnisse lässt sich daher nur mit Hülfe von Originalen aufstellen. Für die im folgenden dargelegten Gesetze wird daher von Originalen ausgegangen, mit Ausnahme des Polykletischen Kanons, für den das zuverlässige Material zahlreicher Doryphoros-Copieen eintritt. Jene Einschränkung fällt weiter von selbst bei der Untersuchung der Breitenmaasse und der Verhältnisse des Gesichts zur ganzen Höhe der Figur im zweiten Theil, weil dabei nur grössere Zahlen in Betracht kommen; auch ist der Zweck der Vereinigung der Maasse in den Tabellen am Schluss vorwiegend statistischer Art.

---

folgende, an den Polykletischen Typus erinnernde Köpfe: Florenz Uffizien Treppenhaus Dütschke No. 1, Rom Vatikan Galler. d. Stat. Helbig Führer I 123, 184, Rom Museo Torlonia No. 469 und 475, Berlin No. 475. Sie sind nicht nur desshalb keine Wiederholungen des Doryphoros, weil sie andere Maasse haben, sondern auch aus Gründen, welche die Formenlehre angehen. Am nächsten steht jenem der Berliner Kopf. — Die vermeintlichen Amazonen-Köpfe der Neapler Bronze-Herme (Michaelis I J) und der Figur in Petworth (Jahrb. I T. 1 u. 2) gehören weder zu Typ. I, noch zu Typ. II, da sie grösser sind: Gesichtshöhe 197 und 198, Augenabstand 107½ und 106½. Der Neapler Kopf weicht auch in Anderem wie in der Haarbehandlung von den Amazonen ab. Den Petworther Kopf hat Michaelis zu Typ. III gerechnet; aber da er nicht zur Figur gehört, wird seine Erklärung als Amazone in Frage gestellt.

Digitized by Google

I.

Alterthümlicher Hera-Kopf aus Mergelkalk in Olympia (Fr. W. 307). Ich gebe zunächst die Maasse, und darunter den Kanon, der sogleich erklärt wird:

	Gesicht	Haar bis Nase	Haar bis Mund	Auge bis Kinn	Auge bis Nase	Auge bis Mund
Maasse	394½	249	290	247	105	141½
Kanon	393¼	250¼	286	250¼	107¼	143

In dem weit geöffneten Auge sind noch zu erkennen zwei concentrische, mit dem Zirkel eingeritzte Kreise sowie deren gebohrter Mittelpunkt: sie bezeichnen Iris und Pupille. Der äussere Kreis berührt das untere und obere Augenlid; sein Durchmesser kommt mithin der Augenhöhe gleich. Die Länge dieses Durchmessers, also die Augenhöhe, beträgt 35½—36; diese Zahl — ich nehme als Mitte 35¾ — ist theilbar in allen übrigen, und darnach ist die kanonische Zahl ausgerechnet: Gesicht = 11 Theile, Haar bis Nase = Auge bis Kinn = 7 Th., Haar bis Mund = 8 Th., Auge bis Nase = 3 Th., Auge bis Mund = 4 Th. Um die Anzahl der Theile und ihr Verhältniss zu einander leicht übersehen und kontrolliren zu können, zerlege ich die verschiedenen Distanzen des Gesichts mit ihren Theilen in einzelne Reihen, und stelle die Theile so unter einander, dass die Summe in jeder Reihe der ganzen Gesichtshöhe entspricht:

Gesicht = 11.

Haar bis Nase = 7, Haar bis Mund = 8, Haar bis Auge = 4, Haar bis Auge = 4, Haar bis Auge = 4,
Untergesicht = 4, Mund bis Kinn = 3, Auge bis Kinn = 7, Auge bis Nase = 3, Auge bis Mund = 4,
Untergesicht = 4, Mund bis Kinn = 3.

Nach dem gleichen Schema ist die Tabelle der Verhältnisszahlen am Schluss angelegt. Ich werde mich derselben fortan so bedienen, dass ich nur die Zahlen der Theile gebe:

11

7 8 4 4 4
4 3 7 3 4
4 3.

Die Länge des Auges von einem Winkel zum andern beträgt das Doppelte der Höhe = 72 = 2 Th. (Kanon 71½); der Abstand der äussern Augenwinkel das Sechsfache = 216 = 6 Th. (Kanon 214½).

Trotz des hohen Alters des Kopfes sind die Verhältnisse complicirt; Augenlänge: Gesicht = 2 : 11, äusserer Abstand der Winkel : Gesicht = 6 : 11; die Lage der unteren Nasengrenze und der Mundspalte ist bestimmt nach den Verhältnissen 7 : 4 und 8 : 3. Hierzu kommt noch Folgendes: in allen andern Systemen ist das Verhältniss der Distanz Auge bis Kinn zur Gesichtshöhe der Art, dass unter der Voraussetzung der Theilbarkeit der einen dieser Distanzen in der ganzen Höhe der Figur auch die andere darin theilbar

Digitized by Google

ist, und zwar ist das Gesicht je nachdem 10, $10^1/_2$ und 12 mal, die Distanz Auge bis Kinn 14, 15, 16 und 18 mal in der Figurenhöhe enthalten In dem obigen Kanon verhält sich Auge bis Kinn: Gesicht = 7 : 11, ein Verhältniss, das die gleichzeitige Theilbarkeit der beiden Distanzen in dem angegebenen Sinne ausschliesst. — Nach Allem ist es wahrscheinlich, dass der Kanon der Hera kein primärer, sondern ein modificirter abgeleiteter Kanon ist, und zwar sieht man unschwer ein, wie der ursprüngliche Kanon war und auf welche Weise er verändert wurde. Es ist nämlich bei der Hera das Obergesicht oberhalb des Auges um einen Theil verkürzt; der gleichen Modification eines andern Kanons werden wir im Folgenden begegnen, und ich möchte mich deshalb nicht darauf berufen, dass die Stirn der Hera thatsächlich durch den Kopfschmuck ein wenig verkürzt ist. Der muthmaasslich ursprüngliche Kanon zählte für das Gesicht 12 Theile, die sich so gruppiren: 8 9 5 5 5

4 3 7 3 4

4 3. Das Gesicht ist in 3 gleiche Theile, und jeder dieser Theile wieder in 4 Theile getheilt. Es verhalten sich Haar bis Nase: Untergesicht = 2:1, Haar bis Mund : Mund bis Kinn = 3 : 1. Die Verhältnisse sind weit einfacher und verständlicher, als bei der Theilung in 11 Theile. Unverkennbar ist ferner, dass die Verhältnisse des Auges bei der Hera ursprünglich auf eine Zwölf-Theilung des Gesichts berechnet waren, denn nach dieser beträgt die Augenhöhe = $^1/_{12}$, die Augenlänge = $^1/_6$, und der Abstand der äussern Winkel = $^1/_3$ der Gesichtshöhe. — Den Durchmesser des innern Augenkreises habe ich gemessen $20^1/_2$—21; darnach scheint er sich zum Durchmesser des äusseren zu verhalten = 4 : 7 ($20^2/_7 : 35^3/_4$), zur Augenlänge = 2 : 7, zur Gesichtshöhe mithin = 1 : 21, wenn das Gesicht 12 Th. hat. Dagegen ist er nicht theilbar in der Gesichtshöhe, wenn diese nur 11 Th. hat; er verhält sich ferner zur Distanz Auge bis Mund = 1 : 7, zur Distanz Haar bis Mund im verkürzten Gesicht = 1 : 14, während er bei dem zwölftheiligen Gesicht das gleiche Verhältniss hat zur Distanz Haar bis Nase[1]). — Endlich ist das zwölftheilige Gesicht $10^1/_2$ mal in der Figurenhöhe enthalten, vorausgesetzt, dass die Distanz Auge bis Kinn $^1/_{18}$ derselben beträgt, wofür sich gerade in ältester Zeit Beispiele finden. Das Gesicht verhält sich also zur ganzen Höhe = 2 : 21; von 21 Theilen der ganzen Figur[2]) kommen 2 auf das Gesicht, $1^1/_6$ auf die Distanz Auge bis Kinn, oder von 126 Theilen 12 auf das Gesicht, 7 auf die Distanz Auge bis Kinn. — Diesem zwölftheiligen Kanon kommen nahe nach meinen Maassen,

---

[1]) In den Distanzen Auge bis Kinn und Auge bis Nase ist er $12^1/_4$ und $5^1/_4$ mal enthalten.

[2]) Vgl. den ägyptischen Kanon bei Diodor I 98: τοῦ γὰρ παντὸς σώματος τὴν κατασκευὴν εἰς ἓν καὶ εἴκοσι μέρη καὶ προσέτι τέταρτον διαιρουμένους τὴν ὅλην ἀποδιδόναι συμμετρίαν τοῦ ζῴου. Perrot et Chipiez histoire de l'art I 767 ff. Blanc grammaire des arts du dessin 37 ff. Mégret Étude sur les canons de Polyclète 17 ff.

Digitized by Google

die indess einer Revision bedürften, die Verhältnisse des Kopfes der sogen. Antenor-Figur (Tab. B 1).

Eine andere Art der Dreitheilung des Gesichts zeigt der Kopf der Nike des Archermos: jeder Theil ist nicht, wie in dem eben besprochenen Kanon, in vier, sondern in drei Theile zerlegt, die sich folgendermaassen gruppiren:

9
6 7 4 4 4
3 2 5 2 3
3 2.

	Gesicht	Haar bis Nase	Haar bis Mund	Auge bis Kinn	Auge bis Nase	Auge bis Mund
Maasse	150	101	116	84	$34^1/_2$	50
Kanon	$151^1/_5$	$100^4/_5$	$117^3/_5$	84	$33^3/_5$	$50^2/_5$

Augenlänge $= 25 = {}^1/_6$ der Gesichtshöhe; Augenhöhe $= 12^1/_2 = {}^1/_{12}$; aber die Augenhöhe ist nicht in allen übrigen Distanzen theilbar; der Abstand der äusseren Augenwinkel (= 79) ist grösser als die halbe Gesichtshöhe. — Die Lage des Augenwinkels ist so, dass, wenn die Entfernung Auge bis Kinn $= {}^1/_{18}$ der ganzen Höhe der Figur beträgt, das Gesicht $= {}^1/_{10}$ ist. Der Augenwinkel liegt mithin unnatürlich weit abwärts; diesem Umstand hat der Künstler der Nike dadurch etwas abzuhelfen gesucht, dass er, statt Stirn und Nase einander gleich zu setzen, die untere Stirngrenze ein wenig nach abwärts verschob. — Dem Kanon der Nike scheinen nach den Winter'schen Maassen zu folgen die weiblichen Köpfe Athen. Mitthlg. VIII T. 17 und Musées d'Athènes T. III, IV (No. 2 und 10 der Tabelle Winters Jahrb. II 1887 S. 238). Dieser Kanon hat in gleicher Weise, wie für die Hera von Olympia vorausgesetzt wurde, eine Abänderung erfahren, nämlich durch Verkürzung des Obergesichts um einen Theil, während alles Uebrige unverändert bleibt:

8
5 6 3 3 3
3 2 5 2 3
3 2.

Diese Theilung zeigt der von Winter veröffentlichte Kopf, Jahrb. II 1887 T. 13.

	Gesicht	Haar bis Nase	Haar bis Mund	Auge bis Kinn	Auge bis Nase	Auge bis Mund
Maasse	163	$101^1/_2$	$121^1/_2$	$102^1/_2$	$41^1/_2$	61
Kanon	164	$102^1/_2$	123	$102^1/_2$	41	$61^1/_2$

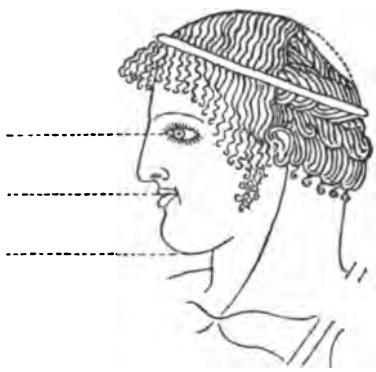
Augenlänge $= 32^1/_2 = {}^1/_5$ der Gesichtshöhe; die Augenhöhe (11) ist vermuthlich $= {}^1/_3$ der Augenlänge, $= {}^1/_{15}$ der Gesichtshöhe, in den übrigen Distanzen aber nicht theilbar. Nach Winters Maassen (Tab. No. 9) scheint auch der Kopf Mus. d'Ath. X den obigen Verhältnissen nahe zu kommen.

Das Princip der besprochenen Theilungen ist das denkbar einfachste: das Gesicht

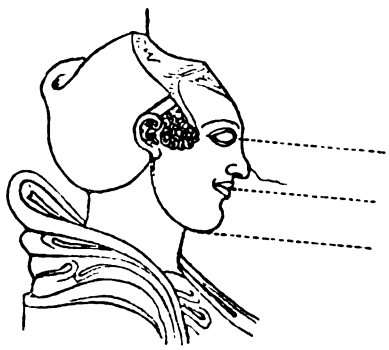
Digitized by Google

wird in drei Theile getheilt, und diese werden weiter so zerlegt, dass die Distanzen Untergesicht und Auge bis Mund, und andrerseits Mund bis Kinn und Auge bis Kinn einander entsprechen. Das Verhältniss dieser Theile unter einander und zu der Entfernung Auge bis Kinn ist verschieden: es entspricht bei der Nike des Archermos dem von Schadow für die Natur vorausgesetzten Verhältniss 5 : 2 : 3, während es bei der Hera 7 : 3 : 4 ist, was Schadow als das kanonisch griechische bezeichnet. Die Gleichsetzung der grösseren Distanzen Haar bis Nase und Auge bis Kinn liegt nicht im Sinne jener ursprünglichen Theilung, sondern ist erst eine Folge der Verkürzung des Gesichts. — Wie weit das Princip, die Augenhöhe als Modul anzunehmen, in ältester Zeit üblich gewesen sei, bleibt dahingestellt. Einen andern Modul vermag ich nicht nachzuweisen; aber auch jenen nur bei der Hera. Ich bin durch Erfahrung belehrt, dass es unmöglich ist, von der Augenhöhe auszugehen bei der Frage nach der proportionalen Theilung des Gesichts. Die Augenlänge ist oft theilbar in der Gesichtshöhe, so bei vielen der im Folgenden erwähnten Köpfe, z. B. den Aegineten und dem Apoll von Olympia, wo sie $^1/_5$, und der Abstand der äusseren Winkel $^2/_5$ der Gesichtshöhe beträgt. Aber von da bis Polyklet, der die Augenlänge auf $^1/_6$ und den Abstand der Winkel auf $^1/_3$ der Gesichtshöhe normirt, giebt es Zwischenstufen, wo z. B. die Augenlänge zur Gesichtshöhe sich verhält ungefähr = 2 : 11. In jedem Fall das Gesetz zu erkennen, ist unmöglich, da auch Copieen berücksichtigt werden müssen, die bei so kleinen Distanzen wie der Augenlänge nicht durchaus zuverlässig sind. Die Entwicklung des Verhältnisses der Augenlänge zu andern Distanzen erkennt man zuverlässiger aus dem grösseren Abstand der äusseren Winkel, der im zweiten Theil behandelt wird. Von der Augenlänge sehe ich daher zunächst ab.

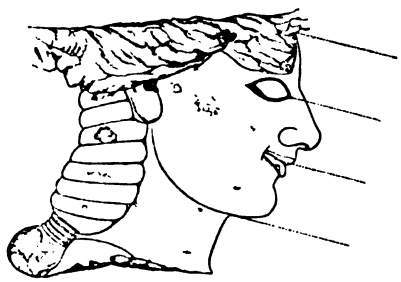
Digitized by Google



1



2



3

Eine dritte Art der Dreitheilung des Gesichts zeigt ein Kanon, dessen Verhältnisse dem lang ausgezogenen Untergesicht entsprechen, wie es schon hocharchaische Monumente zeigen. Das Gesicht hat 12 Theile in folgender Anordnung: 7 8 4 4 4 5 4 8 3 4 5 4.

	Auge bis Kinn	Auge bis Nase	Auge bis Mund
Harpyenmonument; stehende Figur	68	26½	35½
„ „ „	68	25	34
„ „ „	71	27	35
„ sitzende „	85	34	43
Männlicher Kopf von der Akropolis; Tab. D 4	80½	30	41½
Diskuswerfer; Relief d. Themistokl. Mauer; Fr. W. 99 abgebild. verkleinert oben No. 3	124	46½	62
Grabrelief v. Esquilin, Mädchen mit Taube; Tab. C. 10. Der Kopf oben abgebild. No. 2 nach Bull. com. XI T. 13	96	36	48
Relief Villa Albani, sogen. Leukothea; Fr. W. 243	98	39	49

Digitized by Google

				Auge bis Kinn	Auge bis Nase	Auge bis Mund
Aegina Westgiebel, m. Z. v. 5 Köpfen (No. 60, 63, 64, 65, 66); Tab. A 7				88	33	$46\frac{1}{2}$
- - Athena; Tab. B 2				$93\frac{1}{2}$	$33\frac{1}{2}$	48
Harmodios; Tab. A 11				$124\frac{1}{2}$	$46\frac{1}{2}$	$62\frac{1}{2}$
		Gesicht	Haar bis Nase	Haar bis Mund			
Jünglingskopf von d. Akropolis; Ephemeris 1888 T. III Tab. D 20.		123	70	$82\frac{1}{2}$	$84\frac{1}{2}$	31	43
	Kanon	$126\frac{3}{4}$	74	$84\frac{1}{2}$	$84\frac{1}{2}$	$31\frac{11}{16}$	$42\frac{1}{4}$
Wettläuferin; Fr. W. 213 Tab. B 12		140	80	93	96	36	49
	Kanon	144	84	96	96	36	48

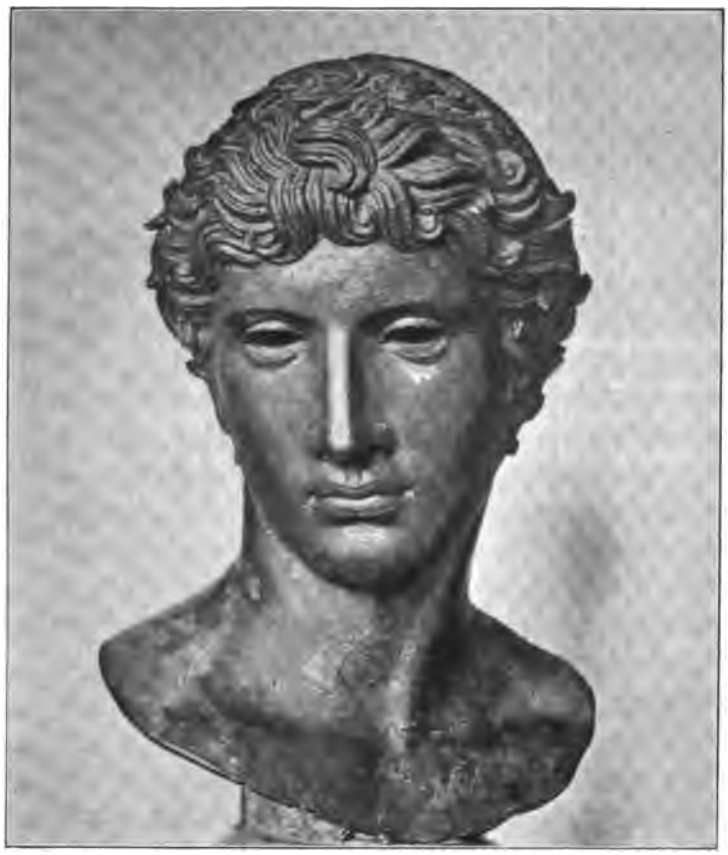
Das Entscheidende liegt in dem merkwürdigen und unnatürlichen Verhältniss, dass die Entfernung Auge bis Kinn durch die Linie der Mundspalte in zwei gleiche Theile zerlegt wird, wodurch das Mittelgesicht, d. h. die Entfernung Auge bis Nase kurz, das Untergesicht lang wird. Die Lage der Haargrenze schwankt; beim Harpyenmonument und dem Relief aus Villa Albani ist sie tiefer, bei dem zunächst angeführten hocharchaischen Kopf von der Akropolis höher als in dem vorausgesetzten Kanon, und zwar genau um einen Theil jener zwölf Theile; bei den folgenden Reliefs ist die Haargrenze zerstört. Jedoch stimmt bei dem Kopf der Themistokleischen Mauer die erhaltene Höhe des Obergesichts genau mit der kanonischen, wie man aus der Abbildung sieht; dass der Bruch gerade das vorstehende Haar fortnahm, ist möglich. Im Westgiebel von Aegina entspricht wenigstens ungefähr durchschnittlich die Entfernung Auge bis Kinn derjenigen von Haar bis Mund, wie es der Kanon angiebt; aber die Zahlen schwanken und bei einigen Köpfen ist die Haargrenze verdeckt. Die Gesichtshöhen ersieht man aus den Tabellen am Schluss, worauf oben verwiesen ist. Etwas tiefer als die kanonische Zahl angiebt, liegt die Haargrenze auch bei den beiden zuletzt angeführten Köpfen, bedeutend tiefer dagegen beim Harmodios. Die durch die verschiedene Lage der Haargrenze bedingten Unterschiede der Gesichtshöhe sind bald grösser bald geringer; in Bezug auf die entscheidenden Verhältnisse vom Augenwinkel abwärts wird der Kanon strenger gehandhabt als hinsichtlich der Lage der Haargrenze. Die öfter wiederkehrende ungefähre Uebereinstimmung der Distanzen Haar bis Mund und Auge bis Kinn hat mich bestimmt, dies als kanonisch zu betrachten; die Uebersichtlichkeit der Verhältnisse spricht wie mir scheint für die Richtigkeit der Annahme. Die durch die Augenwinkel und Mundspalte gehenden Theilungslinien zerlegen das Gesicht in drei gleiche Felder, jedes zu vier Theilen [1]). Nicht Haar bis Nase verhält sich zum Untergesicht = 2 : 1, wie in den oben

[1]) Die praktische Ausführung dieses Kanons ist die denkbar einfachste, da die Lage der Augen und der Mundspalte durch die Dreitheilung bestimmt ist; es braucht nur noch die untere Nasengrenze angelegt zu werden, und zwar um den vierten Theil eines Feldes höher als die Mundspalte.

Digitized by Google

besprochenen Dreitheilungen, sondern Haar bis Mund zu Mund bis Kinn, und Kinn bis Auge zu Auge bis Haar. Das Gesicht ist $= {}^1/_{10}$ der Figurenhöhe, wenn Auge bis Kinn $= {}^1/_{15}$ ist; ein Verhältniss, das, wie wir sehen werden, für den Westgiebel von Aegina vorauszusetzen ist. — Das älteste Zeugniss weist den Kanon nach Osten; dann tritt er in Aegina und besonders in Athen auf, und zwar schon in früher Zeit. Die schönsten Köpfe der Meistermaler, wie besonders der oben No. 1 abgebildete Kopf der Berliner Euphronios-Schale, befolgen deutlich seine Norm. In Athen hält noch bis nach den Perserkriegen so weit erkennbar wenigstens eine Werkstatt zähe an ihm fest (Harmodios). Für die Annahme, dass der Kanon auch im übrigen Griechenland, abgesehen von Aegina, geherrscht habe, würde die Wettläuferin sprechen, wenn wir bestimmt wüssten, dass sie nicht in Athen entstanden sei. In Aegina ist der Kanon zur Zeit des Ostgiebels bereits verdrängt, und selbst im Westgiebel wird er sichtlich weniger streng gehandhabt als in attischen Monumenten.

Digitized by Google



Auch im Ostgiebel von Aegina entsprechen sich die Distanzen Haar bis Mund und Auge bis Kinn, aber der Augenwinkel liegt hier höher: dort wird die Gesichtshöhe durch die Augenlinie getheilt nach dem Verhältniss 2 : 1, hier nach dem Verhältniss 7 : 3. Das Gesicht erhält mithin 10 Theile: 6 7 3 3 3

4 3 7 3 4

4 3

	Gesicht	Haar bis Nase	Haar bis Mund	Auge bis Kinn	Auge bis Nase	Auge bis Mund
Aegina Ostgiebel; m. Z. v. vier Köpfen (No. 54, 55, 58, frg. d); Tab. D 14	$134\frac{1}{2}$	$77\frac{1}{2}$	95	$95\frac{1}{2}$	40	$55\frac{1}{2}$
Kanon	$136\frac{3}{7}$	$81\frac{6}{7}$	$95\frac{1}{2}$	$95\frac{1}{2}$	$40\frac{13}{14}$	$54\frac{4}{7}$
Metopen v. Selinunt Tempel F m. Z. (Herakles, Hippolyte, Hera, Artemis, Zeus); Tab. D 16	136	80	96	96	38	$53\frac{1}{2}$

Digitized by Google

	Gesicht	Haar bis Nase	Haar bis Mund	Auge bis Kinn	Auge bis Nase	Auge bis Mund
Bemalter Jünglingskopf v. d. Akropolis Ephemeris 1888 T. II, Tab. D 8	131	77	90	94	40	53
Dornauszieher, Bronze Fr. W. 215; Tab. D 34				94	38	53
„ , Marmor, Rom Conservat. Pal.; Tab. D 84				$94\frac{1}{2}$	40	53
Kopf der Athena, Ostgiebel Aegina; Tab. D 15				110	46	63
Kanon Ostgiebel Aegina				110	$47\frac{1}{7}$	$62\frac{6}{7}$
Kanon Westgiebel Aegina				110	$41\frac{1}{4}$	55
Jüngling, Girgenti Fr. W. 153; Tab. A 4	111	$67\frac{1}{2}$	$78\frac{1}{2}$	$78\frac{1}{2}$	34	44
Kanon	$111\frac{1}{2}$	$67\frac{2}{7}$	$78\frac{1}{2}$	$78\frac{1}{2}$	$33\frac{9}{14}$	$44\frac{6}{7}$
Apoll, Olympia Westgiebel; Tab. A 8	280	167	198	198	r. 83 l. 85	r. 114 l. $118\frac{1}{2}$
Kanon	$282\frac{6}{7}$	$169\frac{5}{7}$	198	198	$84\frac{6}{7}$	$113\frac{1}{7}$
Kopf des sog. Jakchos, Bonner Stud. T. VIII. Tab. D 17	182	108	126	126	55	73
Kanon	180	108	126	126	54	72
Jünglingskopf, Berlin No. 540; Tab. D 19	164	98	115	116	50	64
Kanon	$164\frac{2}{7}$	$98\frac{4}{7}$	115	115	$49\frac{2}{7}$	$65\frac{5}{7}$
Wagenbesteiger; zwei Köpfe. Tab. D 33	$158\frac{1}{2}$	$92\frac{1}{2}$	$110\frac{1}{2}$	115	49	$67\frac{1}{2}$
Hermes Ludovisi; Tab. A 13	162	94	112	$115\frac{1}{2}$	48	68
Archaischer Bronzekopf aus Herculanum Fr. W. 229, Tab. D 35				113	47	$64\frac{1}{2}$
Kopf des Idolino; Tab. A 20	147	90	103	102	45	59
Kanon	$145\frac{5}{7}$	$87\frac{3}{7}$	102	102	$43\frac{5}{7}$	$58\frac{2}{7}$
Bronzekopf aus Benevent, Paris Louvre; Tab. D 22; hierüber abgebildet	140	84	100	100	44	60
Bronzekopf in München Fr. W. 216; Tab. D 30	132	79	93	$92\frac{1}{2}$	39	53
Kanon	$132\frac{1}{7}$	$79\frac{2}{7}$	$92\frac{1}{2}$	$92\frac{1}{2}$	$39\frac{9}{14}$	$52\frac{6}{7}$
Figur des Stephanos; fünf Köpfe, Tab. A 14	$127\frac{1}{2}$	$74\frac{1}{2}$	$86\frac{1}{2}$	$90\frac{1}{2}$	$37\frac{1}{2}$	50
Sogen. Aphrodite v. Esquilin; Tab. B 9	135	83	96	95	$42\frac{1}{2}$	56
Kanon	$135\frac{5}{7}$	$81\frac{1}{7}$	95	95	$40\frac{5}{7}$	$54\frac{2}{7}$
Sogen. Penelope Fr. W. 211: Tab. D 39				96	43	56
Kopf des sogen. Apoll des Kanachos, London Brit. Mus., Fr. W. 228. Tab. D 36				157	66	90
Kanon				157	$67\frac{2}{7}$	$89\frac{5}{7}$

Zur Tabelle bemerke ich: bei den Aegineten konnten die Maasse Gesicht, Haar bis Nase und Haar bis Mund nur von dem Zugreifenden (No. 58) genommen werden, da bei den andern Köpfen die Haargrenze verdeckt ist. Im Uebrigen sind den Aegineten angeschlossen andere Köpfe mit gleichen Maassen nach der entscheidenden Distanz von Auge bis Kinn, und nach diesem Princip ist auch sonst verfahren. Ich konnte dabei Köpfe einreihen, deren Haargrenze anzugeben nicht möglich ist, wie z. B. den Dornauszieher und die sogen. Penelope, sodass die an sich schwierige Beurtheilung der kleinen Maasse vom Augenwinkel abwärts auf solche Weise gesichert ist. Eine Ausnahme macht nur der Apollo-Kopf am Schluss, dessen grosse Maasse nicht leicht misszuverstehen sind. Die Haargrenze ist unsicher auch bei der Athena des äginetischen Ostgiebels, denn das

Digitized by Google

Haar war angestückt und fehlt jetzt. Zum Vergleich mit den Verhältnissen des Westgiebels habe ich hinter der Athena die nach der gleichen Distanz von Auge bis Kinn ausgerechneten Zahlen, wie sie im Westgiebel sein würden, eingeschoben; der grosse Unterschied springt in die Augen. — Für die Olympia-Sculpturen ist der grosse Apollo-Kopf ein würdiger Repräsentant; bei den übrigen Köpfen der Giebel liegt die Haargrenze regellos bald höher, bald tiefer, während die Verhältnisse vom Augenwinkel abwärts, so weit erkennbar, sich nicht von denjenigen des Apoll unterscheiden[1]).

Die kanonische Höhe des Gesichts ist gesichert durch mehrere übereinstimmende Beispiele originaler Sculpturen, darunter der grosse Kopf des Apoll von Olympia mit hohen Zahlen; es verhält sich Haar bis Nase: Untergesicht = 3 : 2. Im Allgemeinen halten sich die älteren Köpfe strenger an jene Norm des Kanons als die jüngeren, bei denen mehrfach die Stirn verkürzt ist. Dies zeigt besonders ein Vergleich des streng proportionirten Jünglingskopfes in Berlin (No. 540), dessen hohes Alter man namentlich aus den regelmässig gezeichneten und gelegten Löckchen über der Stirn erkennt[2]), mit den Köpfen des Hermes Ludovisi und des Wagenbesteigers. Die Willkür der tiefen Gesichtsgrenze theilen die Letzteren mit dem oben erwähnten Harmodios; alle drei stehen, wie ich zeigen werde, unter dem Einfluss des Meisters der Stephanosfigur, der gleichfalls die Stirn verkürzt[3]). — Der vorliegende Kanon scheint sich nicht entwickelt zu haben aus dem zuletzt besprochenen, sondern aus demjenigen der Hera von Olympia, und zwar durch weitere Verkürzung des Obergesichts um einen Theil; er muss wie der vorige in Athen auch schon verhältnissmässig früh geherrscht haben, wie das Beispiel des bemalten Jünglingskopfes von der Akropolis zeigt.

---

[1]) Ziemlich in der Grösse stimmen Westgiebel H G M, Ostgiebel P: mittlere Zahl 157, 65, 88. Das Gesicht von E Westgiebel ist verzerrt. Zu den Buchstaben vgl. Arch. Ztg. 1882 T. 12, Jahrb. 1888 T. 5.

[2]) Das Gesicht ist so stark übergangen, dass der ursprüngliche Charakter besonders von Augen und Mund sich ganz verloren hat; doch die Theilungslinien sind gesichert.

[3]) Ich bemerke, dass die Haargrenze bei den verschiedenen Wiederholungen dieser Figur durchweg unregelmässig und daher schwer zu fixiren ist. Eine Theilung des Haares in der Mitte kann ich auch bei dem Lateranischen Exemplar (Furtwängler, 50. Berl. Winckelmannsprogr. 144) nicht wahrnehmen. An der Figur des Stephanos sind die ins Gesicht fallenden Löckchen aus Gyps ergänzt, was B. Graef zuerst gesehen hat.

Digitized by Google

Endlich ist ein Proportionsgesetz zu belegen, das in merkwürdiger Weise die Eigenthümlichkeiten anderer Kanones vereinigt. Um die Lage des Augenwinkels zu bestimmen, wird das Gesicht wie im altattischen Kanon in drei Theile zerlegt; eine Zehntheilung dagegen ergiebt wie im Kanon des Ostgiebels von Aegina die Lage des unteren Nasenrandes und der Mundspalte. Es verhält sich wie dort Haar bis Auge : Auge bis Kinn = 1 : 2; dagegen wie hier Haar bis Nase : Untergesicht = 6 : 4 und Haar bis Mund: Mund bis Kinn = 7 : 3. Auf solche Weise wird vermieden so wohl das zu lange Untergesicht jenes als die zu niedrige Stirn dieses Kanons. — Die Verhältnisszahlen vertheilen sich unter dem gemeinsamen Nenner 30:

18	21	10	10	10
12	9	20	8	11
			12	9

Digitized by Google

	Gesicht	Haar bis Nase	Haar bis Mund	Auge bis Kinn	Auge bis Nase	Auge bis Mund
Apoll Piombino, Bronze Louvre; Tab. A 2 . . .	109	65	76	72	$28^1/_2$	40
Kanon	108	$64^4/_5$	$75^3/_5$	72	$28^4/_5$	$39^3/_5$
Archaischer Kopf, Rom Barracco, Fr. W. 88 . .	144	$85^1/_2$	102	96	38	$53^1/_2$
Kanon	144	$86^2/_5$	$100^4/_5$	96	$38^2/_5$	$52^4/_5$
Kolossalkopf Ludovisi; Tab. E 14	431	260	302	287	114	156
Kanon	$430^1/_2$	$258^3/_{10}$	$301^{17}/_{20}$	287	$114^4/_5$	$157^{17}/_{20}$
Apoll, Bronze Neapel; m. Z. Tab. A 16	$151^1/_2$	$91^1/_2$	$106^1/_2$	$100^3/_4$	$41^1/_2$	56
Kanon	150	90	105	100	40	55
Herakles, Rom Palazzo Altemps; Tab. D 44. Abgebildet T. I u. II	222	133	155	147	61	82
Kanon	$220^1/_2$	$132^3/_{10}$	$154^7/_{10}$	147	$58^4/_5$	$80^{17}/_{20}$
Faustkämpfer aus Sorrent, Neapel; Tab. A 18. Abbildet T. III, der Kopf allein unten S. 68	158	96	112	106	$43^1/_2$	59
Kanon	160	$95^2/_5$	$111^3/_{10}$	106	$42^2/_5$	$58^3/_{10}$
Kopf des Perseus. London Brit. Mus. u. Rom. Tab. D 50. Das Londoner Exemplar abgebildet unten S. 77	188	113	$132^1/_2$	126	$51^1/_2$	$73^1/_2$
Kanon	189	$113^2/_5$	$132^3/_{10}$	126	$50^2/_5$	$69^3/_{10}$
Jünglingskopf, Louvre; Tab. D 48. Abgebildet T. IV	180	$108^1/_2$	128	120	49	68
Kanon	180	108	126	120	48	66
Jünglingskopf, Relief aus Megara, Berlin N. 735 .	178	$108^1/_2$	127	$121^1/_2$		
Männlicher Kopf, Ince Blundell Fr. W. 459; Tab. D 63	180	106	124	120	48	65
„ „ Florenz Palaz. Riccardi Fr. W. 458. Tab. D 49	180	108	126	123	$51^1/_2$	69
Männlicher Kopf, Brit. Mus. Fr. W. 460; Tab. D 42	180	108	126	120	48	65
„ „ Wilton-House; Tab. D 42 . . .	178	107	124	118	48	68
Diomedes, München; Tab. A 26. Abgebildet hierüber	$181^1/_2$	$111^1/_2$	$128^1/_2$	120	52	67
„ Paris Louvre	182	110	126	120	$47^1/_2$	68

Voran steht der Apoll Piombino, wie man sieht mit auffallend genau zu dem Kanon stimmenden Maassen. Die Figur ist ein kleines Wunderwerk proportionaler Harmonie: ein Schlüssel und Wegweiser, wie in jeder Hinsicht, so auch zum Verständniss der Symmetrie in der Kunst gegen die Mitte des VI. Jahrhunderts[1]). Eine mittelgrosse ganz erhaltene originale Bronzefigur in ruhiger aufrechter Haltung: so bietet das Werk neben der originalen ungemein sauberen Arbeit, in der fast bis auf Millimeter genau alle Proportionen wiedergegeben sind, auch noch den Vorzug leichter Controlle. — Es ist nothwendig, auf die symmetrischen Verhältnisse der Figur kurz einzugehen. Auge bis Kinn = 72, Gesicht = 109 (Kanon 108), Kinn bis Scheitel = 180, Scheitel bis Halsgrube (der spitze durch die Kopfnicker bezeichnete Winkel) = 216. Also der Raum vom Scheitel bis zur

[1]) Vgl. Jahrb. VII 1892 S. 133; treffliche Abbildung bei Collignon Histoire de la Sculpture Grecque I S. 312 Pl. V; auch Brunn Bruckmann Denkmäler 78.

Digitized by Google

Halsgrube zerfällt in 6 Theile à 36 M.; davon kommen 2 Th. auf Scheitel bis Haarrand, 1 Th. auf Haarrand bis Auge, 2 Th. auf Auge bis Kinn, 1 Th. auf Kinn bis Halsgrube. Der Augenwinkel liegt in der Mitte zwischen Scheitel und Halsgrube. Es verhält sich Auge bis Kinn : Gesicht = 2 : 3, : Kinn bis Scheitel = 2 : 5, : Kinn bis Halsgrube = 2 : 1; Gesicht : Kinn bis Scheitel = 3 : 5. — Ganze Höhe der Figur = 1,152 (= $3^1/_2$ Fuss à 329 = $2^1/_3$ Ellen à 494); die Mitte liegt genau am oberen Rand des Gliedes[1]). Die Entfernung vom Gliedrand bis zum Nabel entspricht genau der Gesichtshöhe. — In der ganzen Höhe ist jener Theil à 36 M., welcher der Entfernung vom Kinn bis zur Halsgrube entspricht, 32 mal enthalten, und das Verhältniss der Theile zur ganzen Höhe ist folgendes:

Kinn bis Halsgrube = Auge bis Haargrenze = 1 Th. = 1 : 32 = $^1/_{32}$
Auge bis Kinn = Haargrenze bis Scheitel . = 2 Th. = 2 : 32 = $^1/_{16}$
Haargrenze bis Halsgrube . . . . . = 4 Th. = 4 : 32 = $^1/_8$
Kinn bis Scheitel . . . . . = 5 Th. = 5 : 32
Gesicht = Nabel bis Glied . . . . . = 3 Th. = 3 : 32
Kinn bis Nabel . . . . . = 8 Th. = 8 : 32 = $^1/_4$.

Der Abstand der äusseren Augenwinkel (gemessen 70) entspricht der Entfernung von Auge bis Kinn, ist mithin = $^1/_{16}$ der Höhe; der Abstand der Brustwarzen beträgt das Doppelte dieser Distanz (gemessen $145^1/_2$), ist mithin = $^1/_8$ der Höhe[2]). Fusslänge (179) = Kinn bis Scheitel. Grösste Breite der Figur über den Oberarmen = 332 : Höhe = 2 : 7. Abstand der Achselhöhlen (genauer der von der Innenseite der Oberarme mit dem Thorax gebildeten Winkel) = 232 : Höhe = 1 : 5 = $^1/_5$. — Die zuletzt angeführten Breitenmaasse zeigen, dass von einer ausschliesslichen Berechnung nach einem kleinsten Theil à 36 M. keine Rede ist; vielmehr sind hier neue Theilungsverhältnisse der ganzen Höhe angenommen. Die Theilung des Gesichts ist unabhängig von der Theilung des übrigen Körpers, insofern wenigstens, als nicht etwa ein kleinster Gesichtstheil der Theilung der ganzen Höhe zu Grunde gelegt ist; z. B. die Distanz Auge bis Mund entspricht ungefähr derjenigen von Kinn bis Halsgrube, ohne ihr indess zu gleichen[3]).

Für unsere Betrachtung ist auch ein anderer Punkt wichtig. Der Gesichtskanon bestimmt die Lage des Augenwinkels so, dass wenn Auge bis Kinn = $^1/_{15}$ der Figurenhöhe, dann Gesicht = $^1/_{10}$, wenn Auge bis Kinn = $^1/_{18}$, dann Gesicht = $^1/_{12}$ ist. Jenes

---

[1]) Brücke, Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt S. 144: 'Darüber, welche Beinlänge die verwendbarste sei, sind die Künstler ziemlich einer Meinung. Sie sagen von einer männlichen Statue oder einem männlichen Modelle 'es hat die Mitte richtig' und verstehen darunter, dass der äussere Ansatz des männlichen Gliedes in der halben Höhe der ganzen aufgerichteten Figur liege.'

[2]) Bei Polyklet beträgt die Brustwarzendistanz das Dreifache der Augenweite.

[3]) Nasenlänge ungefähr = 32 = $^1/_{36}$ der Höhe; Modulus kann sie nicht gewesen sein, wie die angeführten Proportionen zeigen. Augenlänge = 27 = $^1/_4$ der Gesichtshöhe, ist in der ganzen Höhe nicht theilbar.

Digitized by Google

findet bei einigen in der Tabelle angeführten Köpfen jüngerer Zeit, dieses dagegen in älterer Zeit, sehr wahrscheinlich, wie wir sehen werden, bei dem Kolossalkopf Ludovisi statt. Die Figur des Apoll Piombino zeigt keins von beiden: Auge bis Kinn = $^1/_{16}$, Gesicht : Höhe = 3 : 32. Mithin ist der Kanon nicht erfunden für die Figur des Apollo, sondern hier in der Weise frei gehandhabt, dass die Theilbarkeit des ganzen Gesichts in der Höhe aufgegeben ist, aber nicht diejenige des Gesichts vom Augenwinkel abwärts. In gleicher Weise wird z. B. in der Figur des Harmodios und der Jünglingsfigur des Stephanos ein älterer Kanon frei angewandt. — Die willkürliche Verschiebung der oberen Gesichtsgrenze haben wir schon wiederholt beobachtet; es ist verständlich, dass man in der Praxis allmählich dazu kam, ein übersichtliches Verhältniss zur Figurenhöhe vor Allem der Distanz Auge bis Kinn zu geben; ja, ihre Theilbarkeit in der Höhe darf bis zu Polyklet als Regel gelten, während von der Theilbarkeit des ganzen Gesichts öfter abgesehen wird, wie in der Figur des Apoll Piombino (vgl. Tabelle I). Trotzdem ist bei der proportionalen Theilung des Gesichts die obere Gesichtsgrenze ursprünglich als feststehend betrachtet worden; man ging darauf aus, das Gesicht mit Rücksicht auf die grösseren Distanzen übersichtlich zu gliedern, selbst auf Kosten eines weniger übersichtlichen Verhältnisses der kleineren Distanzen vom Augenwinkel abwärts, das zeigt am besten gerade der Kanon des Apoll Piombino. Er lehrt weiter, dass es nicht jeder Zeit die vornehmste Absicht der Symmetrie war, einzelne Theile einander gleich zu setzen; trotz sorgfältig ausgedachter Verhältnissmässigkeit der Theile enthält der Kanon nicht eine einzige Gleichung in jenem Sinne.

Die vorausgesetzten Verhältnisse des Kanons lassen sich weiter belegen durch die grossen Zahlen des an dritter Stelle angeführten originalen Kolossalkopfes Ludovisi[1]). Der Scheitelpunkt des Kopfes liegt viel weniger hoch als bei dem Apoll Piombino; Kinn bis Scheitel = 572, Auge bis Kinn = 287, Gesicht = 431; also der Augenwinkel liegt in der Mitte zwischen Kinn und Scheitel. Auge bis Kinn : Kinn bis Scheitel = 1 : 2 (Apoll Piombino 2 : 5), Gesicht : Kinn bis Scheitel = 3 : 4 (Apoll Piombino 3 : 5). Es entsprechen sich die Distanzen Scheitel bis Haargrenze und Haargrenze bis Augenwinkel. — Die Tabelle führt zeitlich weiter abwärts; schon an Myronische Art erinnern der Herakles Altemps, der Faustkämpfer aus Sorrent und der Kopf des Perseus, wovon weiter unten die Rede sein wird. Myron selbst scheint diesem Kanon gefolgt zu sein, denn die Photographie des Diskobols Lancelotti lässt seine Eigenthümlichkeiten in dem Gesicht des

[1]) Die Gesichtshöhe ist genommen bis zu dem unmittelbar unter den Stirnlöckchen sich hinziehenden erhabenen Rand, der also dem Bildhauer als Gesichtsgrenze gegolten hat, wie die beigefügten kanonischen Zahlen zeigen. In den Stirnlöckchen ist ein Schmuck oder dergleichen befestigt gewesen, darauf deuten kleine Löcher mit Resten von Bronzestiften; vgl. Helbig, Führer II 116, 876, der, wie ich glaube mit Unrecht, an eingefügte Bronzelöckchen denkt.

Digitized by Google

Diskobols erkennen: mässig langes Untergesicht und mässig hohe Haargrenze, sodass die Distanz Haar bis Nase geringer, diejenige von Haar bis Mund dagegen grösser ist als die Entfernung Auge bis Kinn. Die gleiche Gliederung zeigen Köpfe wie derjenige des Casseler Apollo (Tab. A 24 Abbildung unten S. 48), Ares Borghese (A 22), des Kärntner Jünglings (A 29), Hermes von Aigion[1]), auch ein Kopf im Besitze des Principe del Drago in Rom[2]), ohne dass ich für jeden Fall die Gesetzmässigkeit der Verhältnisse bis ins Einzelne nachzuweisen vermöchte.

Alle in der Tabelle zuletzt angeführten Beispiele zeigen das gleiche kanonische Maass: Gesicht = 181½ Auge bis Kinn = 121, das berechnet ist auf die Höhe der Figur von 1,815, die z. B. der Omphalos-Apoll hat (= 5½ Fuss à 330, = 3½ Ellen à 495); nämlich Auge bis Kinn = $^1/_{15}$, Gesicht = $^1/_{10}$. Die erhaltene Oberhöhe des Diomedes (900) lässt jenes Maass für die ganze Figur noch erkennen. Abgesehen von den beiden ersten Beispielen des Pariser Kopfes und des Reliefkopfes aus Megara sind bei den übrigen auch stylistisch verwandte Züge nicht zu verkennen, besonders hinsichtlich der Haarbehandlung, die auf einen inneren Zusammenhang welcher Art immer deuten. So freilich, wie die Köpfe uns jetzt vorliegen, lassen sie sich nicht eng zusammenschliessen. Nach den Breitenverhältnissen scheidet sich der schmalschädelige Kopf Ince Blundell von den drei folgenden[3]), diese wieder vom Diomedes, der zwar jenem näher steht, aber jünger zu sein scheint[4]). Der Diomedes hat thatsächlich zu einer Gruppe gehört, denn das Motiv der Haltung, welche des Zusammenschlusses der Gliedmaassen entbehrt, ist aus sich selbst nicht verständlich; ich zweifle auch nicht, dass die Bezeichnung als Diomedes das

---

[1]) Tab. A 27. Vgl. Graef bei Kekulé Idolino 49. Berl. Winckelm.-Progr. S. 19. Die hier angeführte Neapler Statue mit römischem Portraitkopf ist eine Wiederholung des Hermes von Aigion.

[2]) Vgl. Winter bei Kekulé Idolino S. 19. Der Kopf sitzt auf der Statue eines Faustkämpfers, ist aber nicht zugehörig, was Winter übersehen hat. Diese ist eine Wiederholung des Faustkämpfers von Sorrent; eine dritte Wiederholung desselben befindet sich im Louvre, ebenfalls ohne zugehörigen Kopf. Auf den ersten Abbildungen der Figur Drago fehlt der Kopf (Matz-Duhn 1096); der Kopf ist später aufgesetzt, daher auch der zur Ergänzung am Hals benutzte Marmor von demjenigen der übrigen Ergänzungen verschieden ist. Der Marmor des Kopfes ferner ist ein anderer als derjenige des Körpers. Der zugehörige Kopf war, wie zu erwarten, nach der Standbeinseite d. h. nach rechts geneigt, was man aus der Richtung der unterhalb originalen Kopfnicker erkennt. Wie Winter bemerkt, ist an dem jetzt aufgesetzten Kopf die linke Wange verkürzt, was umgekehrt auf Neigung nach links schliessen lässt.

[3]) Zu diesen gehört auch der Berliner Kopf No. 472, wenn hier die Verkürzung des Obergesichts in Folge der etwas nach abwärts verschobenen Haargrenze nur Ungenauigkeit des Copisten ist. Weiter gehört dazu ein stark ergänzter Kopf im Conservatoren-Palast in Rom (Garibaldi-Zimmer).

[4]) Auch ist der Kanon in dem Münchener Exemplar nicht sorgfältig beobachtet. Von der Pariser Figur ist nur der Kopf eine Wiederholung, nicht der Körper; der Kopf gehört nicht zum Körper. Eine Wiederholung des Torsos habe ich im Casino Borghese in Rom gesehen, eine kleine Nachbildung, ebenfalls ohne Kopf, in den Diocletiansthermen.

Digitized by Google

Richtige trifft, da die Figur vorbildlich ist für die spätere Auffassung des Helden[1]). Diomedes war dargestellt in der Gruppe des Lykios, Myrons Sohn (Paus. V 22, 2). Die Kunstart der Münchener Statue erlaubt hinsichtlich der Zeit an diesen zu denken; die stylistischen Merkmale, nach dem Theseus des Parthenon bemessen, lassen die Figur eher älter als der Theseus denn jünger erscheinen: so das Haar, die steifen langen schweren Falten des vorn herabhängenden Gewandes, das stylistisch zu keiner Einheit verschmolzen ist mit dem lose liegenden Theil auf der Schulter, die scharf gezeichneten und hart umrissenen Formen von Gesicht und Körper, der steife nicht selbständig bewegte Hals, wie überhaupt das Gebundene Eckige, fast kindlich Gewaltsame der Bewegung[2]).

Das Gesetzliche einer Gesichtsbildung zu erkennen, erschwert der Umstand, dass die obere Gesichtsgrenze leicht verrückt wird. In dem Kopf des Apoll von Olympia stellt sich deutlich ein Gesetz dar; die übrigen Köpfe der Olympia-Giebel haben von dem Apoll abweichende und je nach der Haartracht unter einander verschiedene Gesichtsgrenzen, ohne dass darum jeder Kopf sein eigenes Gesetz befolgte. Abgesehen von der Sterope des Ostgiebels (F), bei der das Haar ähnlich tief im Gesicht liegt wie bei der Hestia Giustiniani, bleibt die mittlere Gesichtshöhe der übrigen Köpfe immerhin unter dem im System des Apoll Piombino beobachteten Maass trotz der durch die Theilung des Haares über der Stirnmitte verursachten Erhöhung der Stirn — sie entspricht ungefähr der mittleren Gesichtshöhe der sogen. Herculanensischen Tänzerinnen[3]), worin sich der Einfluss des im Kopf des Apoll befolgten Kanons zu erkennen giebt. Gegen die Mitte des V. Jahrhunderts wird das Streben allgemein, die Stirn zu erhöhen, ein Umstand, der dem Kanon des Apoll Piombino seine lange Dauer sicherte. Ueber das Maass dieses Kanons hinaus gehen schon früh weibliche Köpfe, und vollends in nachpolykletischer Zeit wird man nicht leicht weibliche Köpfe antreffen, bei denen die Distanz Haar bis Nase diejenige von Auge bis Kinn nicht wenigstens erreichte. — Bei mehreren älteren weiblichen Köpfen wie z. B. demjenigen der Hera Farnese und den Köpfen der Berliner Sammlung No. 605, 608, 83 glaubt man die Entsprechung jener beiden Distanzen wahrzunehmen, und zwar nach den Verhältnisszahlen des alten Hera-Kopfes von Olympia, während bei den Amazonen nach den oben angeführten Maassen die Distanz Haar bis Nase diejenige von Auge bis Kinn nicht erreicht, aber ihr doch ganz nahe kommt, was schwerlich Gesetz ist.

---

[1]) Brunn, Beschreibg. d. Glyptothek[5] S. 216. Sitzungsber. d. Bair. Ak. d. W. 1892 S. 651 ff.

[2]) Winter will in der Figur die Nachbildung eines Werkes des Silanion erkennen, Jahrb. V (1890) S. 167. Vgl. dagegen Flasch Verhandlg. d. 41. Philolog. Versammlg. München 1891 S. 262 ff., Brunn Sitzungsber. a. a. O.

[3]) Tab. B 6. In den Tabellen sind die Maasse für Auge bis Kinn und die Gesichtshöhe angegeben, woraus die Lage der Haargrenze zu ersehen ist.

Digitized by Google

Mit Sicherheit kann ich nur ein neues Gesetz im V. Jahrhundert nachweisen, und zwar mit Hülfe des Verhältnisses der Gesichtshöhe und der Eutfernung Auge bis Kinn zur Höhe der ganzen Figur. Die Tabelle (I), welche diese Verhältnisse angiebt, zeigt eine prägnante Wendung bei der Figur des Omphalos-Apoll und des Polykletischen Doryphoros (No. 31, 32): hier ist Auge bis Kinn = $^1/_{16}$, Gesicht = $^1/_{10}$, Augenabstand = $^1/_{30}$ der Figurenhöhe. Es verhält sich also die Distanz Auge bis Kinn zur Gesichtshöhe = 5 : 8. Die Verhältnisse der übrigen Gesichtstheile lassen sich bei Polyklet klar erkennen; Haar bis Nase : Untergesicht = 2 : 1, Haar bis Mund : Mund bis Kinn = 3 : 1. Die Theile gruppiren sich wie folgt:

24

16 18 9 9 9

8 6 15 7 9

8 6

	Gesicht	Haar bis Nase	Haar bis Mund	Auge bis Kinn	Auge bis Nase	Auge bis Mund
Maasse	199$^1/_2$	131$^1/_2$	148	124$^3/_4$	56	75
Kanon[1])	198	132	148$^1/_2$	123$^3/_4$	57$^3/_4$	74$^1/_4$.

Das Gesicht ist dreigetheilt. Die Nase setzt deutlich genug von der Stirn ab, um zu erkennen, dass die Scheidelinie in der Mitte liegt zwischen Haar und Nüsternrand; also Stirn = Nase = Untergesicht. Sowohl diese Theilung als das Verhältniss der Gesichtshöhe zur Figurenhöhe entspricht der oben angeführten Regel Vitruvs, was schon wiederholt hervorgehoben ist[2]). — Der Augenrand verläuft bei dem Doryphoros geradlinig und ist Theilungslinie, was sich daraus ergiebt, dass er genau die Mitte der ganzen Schädelhöhe von Kinn bis Scheitel bezeichnet. Das Mittel der Schädelhöhe der Doryphoros-Köpfe beträgt 280[3]), d. i. = $^1/_7$ der Höhe der Figur (Kanon 282$^6/_7$); mittlere Zahl für die Entfernung Augenrand bis Nase = 76, mithin beträgt die ganze Distanz von Augenrand bis Kinn = 142 (76+66[4]), nach dem Kanon 141$^3/_7$ = $^1/_{14}$ der Höhe der Figur. — Die Schädelhöhe entspricht der Distanz von der Haargrenze bis zur Halsgrube; es entsprechen sich also weiter die Distanzen Scheitel bis Haargrenze und Kinn bis Halsgrube.

---

[1]) Der Kanon ist ausgerechnet nach der Höhe von 1,980; hiervon wird weiter unten die Rede sein. Maasse siehe oben S. 18.

[2]) Zuletzt von L. Urlichs Griech. Kunstschriftsteller S. 8 ff.

[3]) Die meisten Exemplare haben 280, die Neapler Figur 290, die beiden Hermenköpfe in Neapel (Bronze und Marmor) dagegen nur 270, was mir lehrreich scheint; denn bei niedriger Aufstellung, wofür Hermenköpfe berechnet sind, würde der Schädel übermässig hoch erschienen sein und musste desshalb verkürzt werden. Sieht man also von diesen Beispielen ab, so ist die mittlere Zahl 285.

[4]) Das übertragene Maass der direkten Entfernung von Augenrand bis Kinn ist schwer festzustellen; bei den Köpfen, welche ich darauf hin habe revidiren können, finde ich als Mittel 143$^1/_2$.

Digitized by Google

Die ganze Entfernung Scheitel bis Halsgrube beträgt darnach $367^5/_7$ (m. Z. $368^1/_2$ [1]). — Folgende übersichtliche Verhältnisse zur ganzen Höhe der Figur finden sich:

Schädel = Haar bis Halsgrube = $^1/_7$

Gesicht = $^1/_{10}$

Augenrand bis Kinn = Augenrand bis Scheitel = $^1/_{14}$

Haar bis Nase = $^1/_{15}$

Auge bis Kinn = $^1/_{16}$

Abstand der äusseren Augenwinkel = $^1/_{20}$

Stirn = Nase = Untergesicht = $^1/_{30}$

Mund bis Kinn = $^1/_{40}$, Haar bis Mund = $^3/_{40}$

Augenlänge (m. Z. 33) = $^1/_{60}$

Weiter folgende Verhältnisse der Theile unter einander:

Augenrand bis Kinn : Scheitel bis Kinn = 1 : 2.

Gesicht : Scheitel bis Kinn = 7 : 10.

Auge bis Kinn : Auge bis Scheitel = 7 : 9.

Auge bis Kinn : Scheitel bis Kinn = 7 : 16; : Gesicht = 5 : 8; : Haar bis Mund = 5 : 6; : Haar bis Auge = Auge bis Mund = 5 : 3; : Mund bis Kinn = 5 : 2.

Augenrand bis Kinn : Gesicht = 5 : 7; : Augenrand bis Haar = 5 : 2.

Haar bis Augenrand : Gesicht = 2 : 7.

Die Mitte der ganzen Figur bezeichnet das Glied; die Entfernung von hier bis zum Nabel ist gleich der Gesichtshöhe = $^1/_{10}$ der Figurenhöhe, mithin ist die Entfernung von Scheitel bis Nabel = $^2/_5$ der ganzen Höhe [2]). Es verhalten sich Scheitel bis Kinn : Kinn bis Glied = 2 : 5, Scheitel bis Kinn : Kinn bis Nabel = 5 : 9, Haargrenze bis Halsgrube : Halsgrube bis Nabel = 2 : 3. — 70 Theile der ganzen Höhe ordnen sich also wie folgt: Haar = 3, Gesicht = 7, Kinn bis Halsgrube = 3, Halsgrube bis Nabel = 15, Nabel bis Glied = 7 (Summe 35).

Brustwarzenabstand = 297 (m. Z. $302^1/_2$ v. 300 — 305), : Augenabstand (99 m. Z. $99^3/_4$ oben S. 18) = 3 : 1; : Gesicht = 3 : 2; : Figurenhöhe = 3 : 20. Er entspricht der Entfernung von Nabel bis Brustwarze an der Spielbeinseite (m. Z. $298^1/_2$).

Schulterbreite (grösste Breite der Figur am Oberarm) = 594 (m. Z. 599 v. 590 bis 608), : Brustwarzenabstand = 2 : 1; : Gesicht = 3 : 1; : Figurenhöhe = 3 : 10.

---

[1]) Die Maasse schwanken von 365—372; vier Figuren.

[2]) 792; gemessen an vier Figuren 788—800. S. oben S. 18.

Digitized by Google

Abstand der Achselhöhlen = 396 (m. Z. 395 v. 390—400), : Schulterbreite = 2 : 3; : Brustwarzenabstand = 4 : 3; : Gesicht = 2 : 1; : Figurenhöhe = 1 : 5.

Fuss = 330[1]); : Figurenhöhe = 1 : 6.

Folgendes ist zu beachten: die Augenwinkellinie theilt das Gesicht so, dass übersichtliche Verhältnisse der einzelnen Theile unter einander entstehen; sie liegt z. B. in der Mitte zwischen Haarrand und Mundlinie, sodass sich verhalten Haar bis Auge : Auge bis Mund : Mund bis Kinn = 3 : 3 : 2. Das gleiche gilt nicht von dem Augenrand; die Entfernungen bis zum Augenrand, wie Haar bis Augenrand oder Nase bis Augenrand, verhalten sich nicht proportional zu den übrigen Gesichtstheilen; ja, einigen derselben kommen sie ganz nahe, ohne ihnen doch zu gleichen. Nach dem Kanon ist Haar bis Augenrand = $56^4/_7$, Augenrand bis Nase = $75^3/_7$; Augenwinkel bis Nase = $57^3/_4$, Augenwinkel bis Mund = $74^1/_4$. Vorausgesetzt, diese Distanzen glichen einander: so kann entweder der Augenrand nicht die Mitte des Schädels bezeichnen, mithin auch die Distanz Augenrand bis Kinn nicht $^1/_{14}$ der ganzen Höhe sein, oder aber die Distanz Augenwinkel bis Kinn beträgt nicht $^1/_{16}$ der Höhe; im letzten Fall müssten für das Gesicht 21 Theile angenommen werden, von denen 13 auf Augenwinkel bis Kinn, 16 auf Haar bis Mund kämen. Beides ist an sich gleich unwahrscheinlich; auch widersprechen die Maasse der grösseren Distanzen Augenrand und Augenwinkel bis Kinn; nach der eben vorausgesetzten Theilung wären sie früher zu gross angenommen worden, während sie thatsächlich eher noch grösser als kleiner sind, wie man aus den beigebrachten Zahlen sieht. Dieser Punkt ist von Bedeutung: Polyklet machte den Augenrand zur Theilungslinie, und zwar mehr zur Theilungslinie des ganzen Schädels als des Gesichts; er nahm dabei keine Rücksicht auf die Verhältnissmässigkeit kleiner Gesichtstheile unter einander — und dies bestätigt früher Gesagtes, sondern den Ausschlag giebt das Verhältniss der grösseren Dimensionen des Gesichts; nur diese treten auch in übersichtliche Beziehungen zu anderen Dimensionen wie der Figurenhöhe, der Schädelhöhe, der Entfernung vom Haarrand bis zur Halsgrube u. a. Die Figur scheint nicht wie ein Geschützrohr oder eine Säule nach einem Modul construirt, der in jedem Theil enthalten wäre[2]), son-

[1]) Auf das Maass komme ich später zurück.

[2]) Es scheint, dass Diodor oder sein Gewährsmann diese etwas banausische Art der Construction im Auge hat, wenn er sagt (I 98, 7): die Aegypter bestimmten bei der Herstellung von Statuen die Proportion durch Fortschritt von den kleinsten Theilen zu den grössten (τὸ ἀνάλογον ἀπὸ τῶν ἐλαχίστων ἐπὶ τὰ μέγιστα λαμβάνεσθαι), und theilten die ganze Figur in $21^1/_4$ Theile; während die Griechen in anderer Weise die Symmetrie beurtheilten: παρ' ἐκείνοις (sc. bei den Aegyptern) γὰρ οὐκ ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν ὅρασιν φαντασίας τὴν συμμετρίαν τῶν ἀγαλμάτων κρίνεσθαι, καθάπερ παρὰ τοῖς Ἕλλησιν, ἀλλὰ κτλ. Das Letztere heisst nicht etwa, dass die Griechen nur nach dem Augenmaass, nach der Erscheinung, wie sie sich dem Auge darstellt, arbeiteten; dem widerspricht der Begriff der Symmetrie, sondern die Be-

Digitized by Google

dern nur so viel lässt sich erkennen, dass nach einem bestimmten zu Grunde liegenden Höhenmaass für die ganze Figur die Symmetrie der Theile eingerichtet wird; und zwar kehren die gleichen Höhenmaasse oft wieder und sind typisch, wovon weiter unten noch gesprochen wird. Das Verhältniss der Theile zur Höhe bedingt ein solches der Theile unter einander, wobei es müssig ist zu fragen, ob für jeden Theil das Verhältniss zur Höhe nothwendige Voraussetzung war. Polyklet hat in seiner Schrift Kanon das Verhältniss der Finger unter einander, der Finger zur Hand, der Hand zum Arm ausgerechnet. Aus der Schrift hat sich nur dies eine prägnante Beispiel erhalten [1]). Vitruvs Kanon nimmt fast ausschliesslich auf das Verhältniss der Theile zur ganzen Höhe Bezug; dass er die Berechnung nach einem Modulus nur zufällig übergeht, ist nach der Art seiner Anführung sehr unwahrscheinlich, wie bereits hervorgehoben wurde [2]). — In der Figur des Doryphoros finden sich, wie ich gezeigt habe, überraschend viele und übersichtliche Beziehungen der Theile zur ganzen Höhe; der Fortschritt gerade in dieser Hinsicht gegenüber dem früher besprochenen Kanon des Apoll Piombino ist auffällig. Die leichte Fasslichkeit und Uebersichtlichkeit der Verhältnisse im Polykletischen Kanon werden seines Meisters Stolz gewesen sein: darauf gründen sich die Erfolge des Kanons als Schulthema.

Der Meister des Omphalos-Apoll theilt mit Polyklet älteren Schulen gegenüber wesentliche constructive Elemente des Gesichts und der Figur: die Entfernung Auge bis Kinn ist = $^1/_{16}$, die Gesichtshöhe = $^1/_{10}$ der ganzen Höhe, und der Abstand der äusseren Augenwinkel kommt der Hälfte der Gesichtshöhe gleich, ist mithin = $^1/_{20}$ der Figurenhöhe (Tab. I. 31). Auch die Lage des Nabels ist die gleiche; die Entfernung bis zum Glied, das hier ebenfalls die Mitte der Figur bezeichnet, ist = Gesichtshöhe = $^1/_{10}$ der

---

urtheilung, und entsprechend auch die Wahl der Symmetrie erfolgt nach dem Eindruck fürs Auge. Dieser Eindruck ist wesentlich, wenn das Ganze schön werden soll, wenn es — um mit Vitruv zu reden — neben der Symmetrie auch Eurythmie haben soll. Also auf den eurythmischen Eindruck sind die Griechen vor Allem bedacht gewesen. Der Schädel eines Hermenkopfes soll eine andere Höhe haben, als der Schädel hoch oben an einer ganzen Figur. Denn das Auge täuscht sich, sagt Philon (Mechan. Synt. IV 4) in Bezug auf Gebäudetheile, die in Wahrheit z. B. gleich stark sind, aber nicht gleich stark scheinen, da es nicht immer den gleichen Abstand von jenen habe: hier müsse man, durch viele Versuche belehrt, bald abnehmen, bald zusetzen, damit ein für das Auge wohlgefälliger Eindruck entstehe (ὁμόλογα τῇ ὁράσει καὶ εὔρυθμα φαινόμενα). — Uebrigens versteht sich, dass an der Polykletischen Figur jene hervorgehobenen geringen Unterschiede der kleinen Gesichtstheile für das Auge nicht sichbar sind.

[1]) Galen de plac. Hippocrat. et Plat. 5 (Kühn V S. 448 ff.), Overbeck S. Q. 959; ausserdem Galen de usu part. corp. hum. XVII 1 (Kühn IV S. 351 ff.). Sonst hat sich nur erhalten der oben als Motto angeführte characteristische Ausspruch Polyklets.

[2]) III 1 S. 65. S. oben S. 10. Auf das Verhältniss zur ganzen Figur beruft sich Vitruv auch S. 66: ergo si ita natura composuit corpus hominis uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant etc.

Digitized by Google

ganzen Höhe, die Distanz von Scheitel bis Nabel = $^4/_{10}$ = $^2/_5$ [1]). — Die Figur des Stephanos hat zuerst die auf $^1/_{16}$ der Figurenhöhe verminderte Distanz Auge bis Kinn, sowie zuerst den geringen Abstand der Augenwinkel im Verhältniss zu Höhe der Figur (= $^1/_{30}$). Aber das Gesicht ist niedriger und der Nabel liegt höher; ferner ist die Oberhöhe der Figur (Glied bis Scheitel) beträchtlich geringer als die Unterhöhe. Um so mehr lässt die Uebereinstimmung in Bezug auf jene wesentlichen Merkmale den Meister des Omphalos-Apoll als unmittelbaren Vorgänger Polyklets erkennen, und man glaubt wahrzunehmen, wie dieser manche Uebertreibungen seines Vorbildes gemildert hat. Die Theilung des Gesichts ist trotz der gleichen Lage des Augenwinkels beim Omphalos-Apoll nicht ganz die gleiche wie bei Polyklet. Das Gesicht der Athenischen Statue ist zerstört, und die übrigen Exemplare sind weniger zuverlässig: es scheint jedoch, dass die Distanzen Haar bis Nase und Auge bis Kinn einander gleich waren, und dass sich mithin auch jene verhielt zum Untergesicht wie diese zu Auge bis Haar, nämlich = 5 : 3. Jedenfalls erkennt man so viel, dass die Stirn übermässig hoch war im Verhältniss zu dem kleinen Mittelgesicht, was gemildert erscheint dadurch, dass das Haar trotz der Theilung über der Stirnmitte nur wenig zur Seite gestrichen ist. Jenes Uebermaass, welches den ersten im V. Jahrhundert gemachten Versuch einer Erhöhung des Obergesichts kennzeichnet, beseitigt Polyklet durch Vergrösserung des Mittelgesichts [2]). — Der Augenrand verläuft bei dem Omphalos-Apoll noch schräge abwärts nach der Nase zu und ist keine Theilungslinie. Dagegen entsprechen sich auch hier wie bei Polyklet die Distanzen von Kinn bis Scheitel und Haarrand bis Halsgrube, allein das Verhältniss der Gesichtshöhe zur Schädelhöhe (Kinn bis Scheitel) ist hier = 3 : 4 (bei Polyklet = 7 : 10). Die Figur hat also nicht 7, sondern $7^1/_2$ Kopflängen, und die ganze Entfernung Scheitel bis Halsgrube ist = $^1/_6$ der Höhe. Der Kopf ist mithin verhältnissmässig klein gegenüber dem übermässig hohen Thorax; auch diese Eigenthümlichkeit erinnert an die Stephanosfigur [3]). Wie weise Polyklet vermittelte, lehren am besten die angeführten Verhältnisszahlen.

---

[1]) Das Maass S. oben S. 18.

[2]) Einer Umbildung in diesem Sinne war der Kanon des Apoll Piombino nicht fähig; hier verhält sich Auge bis Kinn : Auge bis Haar = 2 : 1, was sich nicht combiniren lässt mit dem Polykletischen Verhältniss von Haar bis Nase: Untergesicht = 2 : 1, weil dann die Entfernung Augenwinkel bis Nase so gross wird, dass sie einem Drittel der Gesichtshöhe und mithin der Nasenhöhe gleichkommt.

[3]) Die individuellen Verschiedenheiten der drei Statuen des Stephanos, des Omphalos-Apoll und des Doryphoros, bei zugleich fortschreitender Entwicklung, zeigen sich auffällig in der Art der Behandlung der Schultern und des Ansatzes der Oberarme an den Thorax. Abstand der Achselhöhlen und Durchmesser der Schultern verhalten sich zur ganzen Höhe: Stephanosfigur = 1 : 5 und 1 : $3^1/_2$ = 6 : 30 und 6 : 21), Omphalos-Apoll = 1 : $5^1/_2$ und 1 : $3^1/_2$ (= 6 : 33 und 6 : 21), Doryphoros = 1 : 5 und 1 : $3^1/_2$ (= 6 : 30 und 6 : 20). Die Stephanos-Figur hat verkümmerte Schultern; der Abstand der Achselhöhlen ist der gleiche wie bei Polyklet, aber der Durchmesser der Schultern trotzdem weit geringer. Umgekehrt behält der Omphalos-Apoll den Schulterdurchmesser der Stephanos-Figur bei,

Digitized by Google

Der Grad freier Handhabung eines Kanons entzieht sich unserer Beurtheilung; man glaubt bei vielen Köpfen aus der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts den Polykletischen Kanon wahrzunehmen, aber selbst mit Hülfe der Kontrolle nach den Maassen einer zugehörigen Figur wird man bei den kleinen Distanzen des Gesichts schwer zu einem abschliessenden Urtheil kommen, zumal da es sich meist um Copieen handelt. Bei dem Kopf des Diadumenos Vaison ist die Haargrenze durch die Binde verdeckt; die Entfernung Auge bis Mund stimmt zum Polykletischen Kanon, während diejenige von Auge bis Nase ein wenig geringer ist. Sicherer lässt sich die für Polyklet characteristische Ausdehnung des Mittelgesichts an einigen originalen Köpfen belegen. Nach seinem Kanon verhalten sich Auge bis Kinn : Auge bis Nase : Auge bis Mund = 15 : 7 : 9. Bei dem Theseus-Kopf des Parthenon-Giebel messen diese Entfernungen:

	150	68½	88
Kanon	150	70	90.

Die Haargrenze liegt etwas tiefer als bei Polyklet; das Gesicht misst 234 statt 240. Weiter führe ich an die Maasse dieser Distanzen bei dem Praxitelischen Hermes und einem originalen Herakles-Kopfe Praxitelischen Characters im Britischen Museum (Jahrb. I 1886 T. 5, 1):

Hermes	129	60	79
Herakles	127	60	77 [1])
Kanon	129	60⅕	77⅖

Endlich prüfte ich darauf hin den Apoxyomenos des Lysipp:

	114	52	69
Kanon	114	53⅕	68⅘.

Die obere Gesichtsgrenze ist auch hier wie bei den vorigen Köpfen niedriger als bei Polyklet. Setzt man Auge bis Kinn = 100, so ist bei Polyklet die Gesichtshöhe = 160, bei dem Kopf des Theseus = 156, bei Praxiteles = 152,3, bei Lysipp = 153,5.

---

verringert aber beträchtlich den Achselhöhlenabstand, sodass die Schulter übermässig stark wird. Die Ausdehnung der Schulter bei Polyklet liegt in der Mitte zwischen diesen Extremen. — Brustwarzendistanz in der Höhe enthalten: Omphalos-Apoll 6½, Polyklet 6⅔, Stephanos-Figur 7 mal. Die übermässige Ausdehnung der Distanz bei dem Apoll lässt den Thorax grösser erscheinen, als er nach Maassgabe des Achselhöhlenabstandes thatsächlich ist. — Uebrigens treten bei der Stephanos-Figur alle Eigenthümlichkeiten der Brust- und Schulterbildung prägnanter hervor, weil die Oberhöhe der Figur geringer und die Beine entsprechend länger sind als bei den beiden andern.

[1]) Gesichtshöhen 196½ (Hermes) und 194½, bis zu dem neben der ins Gesicht fallenden Locke auf der linken Stirnseite sichtbaren ziemlich regelmässigen Haarrand. — Die Köpfe gleichen sich auch sonst auffallend: Abstand der Ohren 165 (Hermes) und 162, Augenlänge 35½ (Hermes) und 35, innerer Abstand der Augenwinkel 42 (Hermes) und 41; äusserer Abstand 112 (Hermes) und 108. Es ist mir nicht zweifelhaft, dass der Herakles-Kopf aus der Werkstatt des Praxiteles selbst stammt, obschon die Arbeit im Ganzen etwas rücksichtsloser und kühner ist als bei dem Hermes.

Digitized by Google

Der Vergleich von Praxiteles und Lysipp zeigt, dass der individuelle Character ihrer Schule sich in den Höhenverhältnissen des Gesichts nicht ausprägt, während er, wie wir sehen werden, um so deutlicher in der Verschiedenheit der Breitendimensionen hervortritt. Bezüglich jener scheint vielmehr auch im vierten Jahrhundert der Einfluss Polyklets nachgewirkt zu haben. Die tiefere Haargrenze ist zwar in dieser Zeit bei Figuren von mehr athletischer Bildung bevorzugt. Allein andere Köpfe, besonders Göttertypen folgen dem Polykletischen Schönheitsideal auch hinsichtlich der hohen mächtigen Stirn, die das Gesicht zu beschatten scheint. Vergleicht man in der angegebenen Weise die Distanzen Auge bis Kinn mit der Gesichtshöhe, so wird man finden, dass bei den in der Tabelle IV vereinigten Köpfen des vierten Jahrhunderts das Mittel der Gesichtshöhen der Polykletischen Zahl ungefähr gleich kommt, ja diese sogar noch etwas übertrifft.

Die Theorie der Symmetrie hat das vierte Jahrhundert noch lebhaft beschäftigt; aber irre ich nicht, so ist das praktische Interesse aus der engen Strenge auf freiere Bahnen gelenkt, was der zu mehr individueller Bildung vorschreitenden Kunst entspricht. Ich finde keine sicher späterer Zeit angehörige Figur, bei welcher die Distanz Auge bis Kinn jene für alle älteren Systeme characteristische Verhältnissmässigkeit zur Höhe der Figur zeigte, und damit erledigt sich die Frage nach einem neuen nachpolykletischen Gesetz der Gesichtstheilung von selbst. — Vitruvs Kanon lässt den Augenwinkel ganz ausser Acht; er folgt im Uebrigen der Polykletischen Dreitheilung des Gesichts; Beides würde sich nach dem Gesagten am einfachsten erklären, wenn dieser Kanon jüngeren Ursprungs ist: das glaube ich erweisen zu können.

Aus ältester Zeit, wo sich die Dreitheilung des Gesichts findet, kann der Kanon Vitruvs nicht stammen. Die übersichtlichen Verhältnisse der einzelnen Körpertheile zur ganzen Körperhöhe bei Vitruv deuten auf ein ausgebildetes Proportionssystem, wie es z. B. selbst der Apoll Piombino noch nicht zeigt im Vergleich zu Polyklet. Es bleibt nur dieser selbst, da er die Dreitheilung des Gesichts wieder einführt[1]). Doch auch Polyklet ist ausgeschlossen: der Kopf, d. h. die Entfernung von Kinn bis Scheitel, ist bei Vitruv = $^1/_8$ der Figurenhöhe, bei Polyklet = $^1/_7$; der Kopfhöhe entspricht bei diesem die Entfernung von der Haargrenze bis zur Halsgrube, während Vitruv diese Distanz nur auf $^1/_6$ der Figurenhöhe normirt[2]). Es scheint hiernach, dass Vitruv nicht zufällig über

---

[1]) Für die Abhängigkeit Vitruvs von Polyklet sind zuletzt eingetreten Diels Jahrb. IV (1889) Arch. Anz. S. 10, L. Urlichs Griech. Kunstschriftst. S. 8ff.

[2]) S. 65 ab summo pectore ad imas radices capillorum. Die Halsgrube liegt unmittelbar oberhalb der Handhabe des Brustbeins. Nach diesem wichtigen Orientirungspunkt wird ebensowohl der Anfang des Halses wie der Anfang der Brust bezeichnet. — Die bei Vitruv unmittelbar vorhergehenden Worte cum cervicibus imis sind in dieser Fassung nicht verständlich.

Digitized by Google

die Lage des Auges schweigt, die bei Polyklet und in älteren Systemen eine wichtige Orientirung bot. Aus einzelnen seiner Angaben lassen sich auch unschwer die Eigenthümlichkeiten eines jüngeren Meisters erkennen. Das Gesicht ist = $^1/_{10}$ der Höhe, die Entfernung von den Haarwurzeln bis zur Halsgrube (Brusthöhe) = $^1/_6$, mithin beträgt die Halshöhe selbst $^1/_{15}$. Neuere berechnen diese zu $^1/_{20}$ und $^1/_{21}$[1]), bei Polyklet beträgt sie ungefähr $^1/_{22}$ und noch weit gedrungener ist der Hals in älterer Zeit. Der Hals ist also bei Vitruv auffallend hoch. — Wenn ich den Text weiter richtig verstehe, beträgt die grösste Breite seiner Figur, d. h. der Durchmesser an den Schultern, genauer an den Oberarmen $^1/_4$ der ganzen Höhe[2]); die gleiche Ausdehnung dieses Maasses verzeichnen Lionardo und Schadow[3]). Die grösste Breite ist bei dem Apoll Piombino $3^1/_2$, bei dem Doryphoros $3^1/_2$ mal in der Höhe enthalten (2 : 7 und 3 : 10); der Körper ist darnach bei Vitruv eher schmächtig als breit. — Der Fuss misst $^1/_6$ der Höhe, ein Maass, das von Polyklet übernommen ist. Dies grosse Fussmaass begegnet auch im V. Jahrhundert nicht häufig, und Füsse nachpolykletischer Zeit sind meist erheblich kleiner, wie z. B. diejenigen des Praxitelischen Hermes und des Lysippischen Apoxyomenos. Auch die Gesichtshöhe beträgt in nachpolykletischer Zeit weniger als $^1/_{10}$ (vgl. Tab. I); so hat die Figur des Hermes etwas weniger, diejenige des Apoxyomenos sogar mehr als elf Gesichtslängen. Sowohl der grosse Fuss als das hohe Gesicht würden befremden in jüngerer Zeit; denn wenn auch der Schädel bei Vitruv nicht hoch ist, so erscheint doch bei einem hohen Gesicht auch der Kopf selbst dem Auge als gross; hierzu kommt ein langer Hals auf verhältnissmässig schmächtigem Körper. Gerade die hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten aber wurden getadelt an der Symmetrie eines berühmten Meisters im IV. Jahrhundert, des Euphranor: hic primus videtur — usurpasse symmetriam. sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior (Plin. 35, 128).

Bei Plinius wird gleich nach den angeführten Worten der schriftstellerischen Thätigkeit Euphranors über Symmetrie gedacht: volumina quoque composuit de symmetria et coloribus. Diese Schrift über Symmetrie hat Vitruv benutzt, wie er wenigstens sagt. Im Eingang des siebten Buches zollt er den Vorfahren Dank, weil sie ihre Ge-

[1]) Vgl. Kollmann Plast. Anatomie S. 515. Schadow Polyklet S. 63 giebt an 3 : 64.

[2]) pectus item quartae. Ein Höhenmaass kann nicht gemeint sein. Die abgekürzte Bezeichnung pectus ist gewählt nach dem maassgebenden Theil der Brust; auch wir reden von einer breiten Brust und schliessen die Schultern dabei ein. Man erwartet bei Vitruv ein Maass für die grösste Breite des aufrecht stehenden Mannes; dass der Durchmesser der Schultern im harmonischen Verhältniss zur Figurenhöhe stand, geht aus den früher angeführten Beispielen hervor. — Mir scheint unrichtig die Auslegung von Michaelis, dass pectus den Raum zwischen zwei Knochenpunkten, den Akromien der Schulterblätter bezeichne (Journ. of Hell. Stud. 1883 S. 345). Auch sind diese Punkte am Lebenden nicht leicht zu beobachten.

[3]) Lionardo S. 333 mit der entsprechenden Figur. Schadow S. 62 giebt dem Manne von acht Kopflängen die 'halbe Schulterbreite' — d. i. der Raum vom Oberarm bis Brustmitte — von einer Kopflänge.

Digitized by Google

danken in Schriften der Nachwelt hinterlassen, und preist die Gunst des Schicksals, dass so vieles davon sich erhalten habe. Nur durch Benutzung vielseitiger Quellen sei es ihm selbst möglich geworden, seine Schrift abzufassen. Vitruv zählt dann architektonische Fachschriften auf, z. B. solche von Architekten über selbst errichtete Gebäude, und fährt dann fort S. 159: praeterea non[1]) minus nobiles multi praecepta symmetriarum conscripserunt, uti Nexaris Theocydes Demophilos Pollis Leonidas Silanion Melampus Sarnacus Euphranor. Non minus de machinationibus, uti Diades etc. — quorum ex commentariis quae utilia esse his rebus animadverti, collecta in unum coegi corpus etc. — Die Namen Nexaris und Sarnacus sind räthselhaft und jedenfalls verderbt[2]); für Melampus ist der als Maler und Schriftsteller hinlänglich bekannte Melanthius vermuthet[3]); er wird zusammen mit Euphranor von Plinius im Index auctorum (B. 35) angeführt. Pollis kommt als Erzegiesser vor (Plin. 34. 91); Demophilos als Maler[4]), desgleichen Leonidas als Maler und Schüler des Euphranor[5]); Silanion ist als Bildhauer bekannt. Keiner der Angeführten wird sonst als Architect genannt[6]); auch Vitruv führt sie nicht als Architecten ein; im Gegentheil: Fachschriften über die Symmetrie der Architectur hatte er im Vorhergehenden erwähnt[7]). Das Quellenverzeichniss bezieht sich mithin auf das, was Vitruv über die Symmetrie im Allgemeinen und über die Symmetrie des menschlichen Körpers vorbringt. Zu diesem Zwecke hat vermuthlich weder er selbst noch sein unmittelbarer Gewährsmann die angeführten Schriftsteller alle gelesen; bei gleicher Weise summarischer Aufzählung von Quellen pflegt sonst der an letzter Stelle genannte Autor einen Fingerzeig zu bieten; es ist daher nicht zweifelhaft, dass der am Schluss genannte berühmte, auch wegen seiner Lehrschrift über Symmetrie bekannte Euphranor die Quelle für Vitruvs Darstellung war, die ihm durch Vermittelung eines Dritten, vermuthlich des Varro[8]), zugeführt wurde. Bei Euphranor waren die übrigen genannt und schwerlich alle als Schriftsteller; über Silanian ist uns manches überliefert, von seiner Schriftstellerei ver-

[1]) Non fehlt in den Handschriften. Die Worte minus nobiles allein würden die Autoren herabsetzen, während die Einleitung zu Buch VII sonst nur ihres Lobes voll ist. Silanion und vor Allem Euphranor gehören unter die berühmtesten Namen des Alterthums. Auch das zweite non minus bekommt erst jetzt rechten Sinn.

[2]) Ist Nexaris entstanden aus Niceros? Dieser war Maler und Schüler des Aristides; Plin. 35, 111, Brunn Künstlergesch. II 163.

[3]) Overbeck S. Q. 1754ff., Brunn II 142, L. Urlichs Gr. Kunstschriftst. S. 18 ff. Μέλανθος nennt ihn Plutarch Arat. 12 u. 13. — In Sarnacus kann sich ein Ethnikon wie Σαρδιανός verbergen.

[4]) Plin. 35, 154 u. 61; Brunn II 76 u. 57.

[5]) Steph. Byz. s. v. Ἀνθηδών, Brunn II 165.

[6]) L. Urlichs, der die Stelle behandelt (a. a. O. S. 17), hebt dies hervor. Aber mit Unrecht zeiht er Vitruv des Irrthums, als habe dieser Architecten verstanden.

[7]) Silenus de symmetriis doricorum; Philo de aedium sacrarum symmetriis; Arcesius de symmetriis corinthiis.

[8]) Diels a. a. O.

Digitized by Google

lautet sonst nichts. In der Schrift tauschte Euphranor seine Gedanken aus über künstlerische Probleme vorzüglich, wie es scheint, zeitgenössischer Richtungen, was für den Künstler bezeichnend ist; in diesem Sinne konnte gerade auf jüngere Zeitgenossen wie Melanthios und Leonidas, falls diese oben richtig erkannt sind, Rücksicht genommen werden, gleichwie Apelles in einer Lehrschrift lobend seines Zeitgenossen Asklepiodoros gedachte[1]), während Altmeister Polyklet nicht vorkommt. — Die Künstler aber, welche Vitruv hier zusammen aufführt, hat er im Sinne am Schluss jener von den Körperproportionen handelnden Stelle S. 65: proportiones, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt adsecuti. Hier dieselbe Bezeichnung nobiles; voran gehen die Maler, die auch dort überwiegen, deren berühmtesten einer vor Allen Euphranor selbst war[2]).

Ueberblicken wir jetzt den Gang der Entwicklung der Gesichtsverhältnisse. Im Anfang finden wir Dreitheilungen des Gesichts; dann wird die Stirn verkürzt und das Untergesicht verlängert, bis endlich bei Polyklet die Dreitheilung wiederkehrt. Das Auge steht am weitesten abwärts innerhalb der Gesichtslinie bei der Nike des Archermos, etwas weniger abwärts bei der Hera von Olympia; mit der Verkürzung der Stirn und der Verlängerung des Untergesichts rückt es weiter aufwärts, d. h. näher an die Haargrenze heran. Mit Polyklet, der die Stirn erhöht, entfernt es sich wieder mehr von der Haargrenze, aber nicht annähernd so stark wie in ältester Zeit, weil jetzt gleichzeitig das Mittelgesicht, d. h. die Entfernung von Auge bis Nase vergrössert wird. Diese Wanderung des Auges lässt den tiefen Sinn jener merkwürdigen Entwicklung der Verhältnisse erkennen, die am Schluss zu demselben Punkt zurückzukehren scheint, von wo sie ausgegangen ist.

Das Auge liegt zunächst weit abwärts und flach, weit von der Stirn entfernt; es hat den Anschein, als läge es um so viel abwärts, als es in der Natur in den Kopf hineingestellt ist — die ältere Kunst sieht Tiefendimensionen ungenügend. Sehr bald entsteht das Bedürfniss, das Auge besser zur Wirkung zu bringen und den Blick zu vertiefen, was zu-

---

[1]) Plin. 35, 107, L. Urlichs S. 20.

[2]) Gesondert zu betrachten ist, was Vitruv an einer andern oben bereits angeführten Stelle bemerkt I 2 S. 12: uti in hominis corpore e cubito pede palmo digito ceterisque particulis symmetros est eurythmiae qualitas. Das Problem ist hier anders gefasst als dort, insofern das Verhältniss der Gliedmaassen unter einander berücksichtigt wird, und ein wichtiger Theil, der Finger, fehlt dort. Fast die gleichen Gliedmaassen werden als untereinander symmetrisch erwähnt von Chrysipp (bei Galen de plac. Hippocr. et Plat. 5), der sich auf Polyklets Schrift beruft. Dass diese auch von Euphranor, der dem Polyklet in mancher Hinsicht nachzueifern scheint, benutzt wurde, ist an sich nicht unwahrscheinlich. Allein die Fassung der Stellen bei Galen und Vitruv ist auffallend ähnlich (vgl. L. Urlichs S. 8); vermuthlich hat nicht Galen zuerst das Argument Chrysipps verwandt, sondern dies war πολυθρύλητον, und Varro, die muthmaassliche Quelle Vitruvs, brauchte es nicht aus Euphranor zu schöpfen.

Digitized by Google

nächst in einseitiger Weise geschieht; man rückt es höher innerhalb der Gesichtslinie, indem man das Obergesicht verkürzt und das Untergesicht verlängert. Dies geschieht in dem richtigen Gefühl, dass das Auge, um ausdrucksvoll zu sein, der Stirn nahe liegen muss. Mag nun auch der Ausdruck gewinnen dadurch, dass das Auge sich weit vom Kinnpunkt entfernt, dagegen der Stirn und dem tief im Gesicht liegenden und die Stirn beschattenden Haar näher rückt, zumal da man sich gleichzeitig bemüht, es tiefer in den Kopf hinein zu stellen, so ist doch damit das Wesentliche in der Wirkung des Auges nicht getroffen. Es fehlt das Verständniss für die Bedeutung des Augenrandes, und in der mangelnden Kenntniss des knöchernen Schädelgerüstes liegt auch die Erklärung für die durch jene Verschiebung des Auges verursachte Wandlung der Theilungen des Gesichtsfeldes. Die knöchernen Ränder der Augenhöhlen bilden zusammen mit der Nasenwurzel, welche sie einschliessen, die natürliche Grenze zwischen dem Gesichtsschädel unterhalb und dem Hirnschädel oberhalb[1]). Diese Grenze ist die gegebene Orientirungslinie für die Gesichtsverhältnisse. Ein Blick auf die Köpfe älterer Zeit lehrt, dass die Künstler von diesem einheitlichen Knochenrand eine ungenügende Vorstellung hatten; sie orientirten die Gesichtsverhältnisse nach dem Kinnpunkt und dem höchsten Punkt der Haargrenze über der Gesichtsmitte; beide Punkte betrachteten sie als gegeben. Für ihren Abstand wird ein bestimmtes Verhältniss zur Figurenhöhe wie 1 : 10 vorausgesetzt, und darnach ein entsprechendes Verhältniss der Distanz Auge bis Kinn normirt, je nach der beabsichtigten Lage des Auges. Die individuelle Gestaltung der oberen Gesichtsgrenze in der Natur hat, wie früher betont wurde, von selbst in der Praxis dazu geführt, ihre Lage willkürlich zu verschieben, und oft ist nur das Gesicht vom Auge abwärts, d. h. die Distanz Auge bis Kinn in ein übersichtliches Verhältniss zur Figurenhöhe gebracht, was nicht dazu verleiten darf, die Augenlinie als ursprünglich für die Gesichtsbildung gegeben zu betrachten. — Erst nachdem die Augenhöhle genügend vertieft war, und man die Bedeutung des überlagernden Braunenbogens erkannt hatte, besonders für die Schattenwirkung des Auges[2]), wird von jenen äusserlichen Mitteln, das Auge zur Geltung zu bringen, abgesehen. Polyklet erhöht die Stirn wieder und verkürzt das Untergesicht; das Auge rückt nahe an die Stirn, d. h. die Distanz Auge bis Nase ist beträchtlich vergrössert; im Kanon der Nike des Archermos liegt das Auge um $^1/_9$ der Gesichtshöhe unterhalb der Grenzscheide von Nase und Stirn, bei Polyklet nur um $^1/_{24}$; aber es ist jetzt tief in den Kopf hinein gestellt, sodass die Weichtheile fast rechtwinklig gegen die steile Stirn absetzen, und diese thront als hohe Warte des Intellekts über dem Vermittler seiner Gedanken. Jetzt ist auch die Bedeutung des Augenrandes als Messlinie erkannt:

[1]) Kollmann, Plast. Anatomie S. 83 ff.

[2]) Conze, Darstellung des menschl. Auges in der Antik. Sculptur, Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss. Berlin 1892 VII S. 54.

Digitized by Google

Polyklet setzt die Höhen des Gesichts- und des Hirnschädels einander gleich; dennoch orientirt er bezeichnender Weise die Gesichtsverhältnisse nicht nach dem Augenrand, sondern in hergebrachter Weise nach Kinnpunkt und Haargrenze.

Ist meine Auffassung richtig, so kann die Verkürzung der Stirn nicht nur durch eine modische Haartracht veranlasst sein. Diese mag von Einfluss gewesen sein, aber sie erklärt nicht das Wesentliche der Veränderung, schon desshalb nicht, weil das Untergesicht gleichzeitig verlängert wird. In Bezug auf dieses haben fein empfindende Künstler wie die Attiker aus der Noth eine Tugend gemacht, indem sie das lange Untergesicht in glücklichster Weise für zarte Profilirung des Gesichts verwertheten; nicht aber war diese der erste Anlass dem Untergesicht eine grosse Ausdehnung zu geben.

Die Kunst beginnt mit dem grossen flach liegenden Auge des Kindes, das die Gegenstände der Aussenwelt zu umfassen strebt; sie dringt allmählich vor zur Darstellung des kleineren tief liegenden männlichen Auges, dessen Blick mehr in sich gekehrt und als Ausdruck innerer Sammlung erscheint. Aber sie ist sich dieses Gegensatzes nicht bewusst; sie wählt nicht desshalb jene Darstellung, weil sie die Natur des Kindes beobachtet hat und wiedergeben will, sondern weil sie das Auge möglichst zur Geltung bringen will, und dafür kein besseres Mittel weiss. So stellt sie auch das Stirnbein und die Vorsprünge der Augenränder nicht desshalb verflacht dar, weil sich im Kindesalter die Auftreibungen des Stirnbeins noch nicht finden[1]), sondern sie hat von der Bildung der Schädelknochen keine genügende Vorstellung.

Nur in grossen Zügen lassen jene Versuche, das Problem der Stellung des Auges zu lösen, eine Entwicklung erkennen; am wenigsten deutlich prägt sich diese aus in den Verhältnissen der kleineren Distanzen vom Augenwinkel abwärts; dies könnte nur dann befremden, wenn der Augenwinkel ein gegebener Punkt gewesen wäre. Wir sind oft gerade auf jene kleineren Distanzen angewiesen; dieser Umstand erschwert eine Scheidung der Köpfe nach der verschiedenen Norm der Höhenverhältnisse. Klarer prägt sich das Bild fortschreitender Entwicklung aus bei Betrachtung der Breitenmaasse, wozu ich mich jetzt wende.

[1]) Kollmann S. 75.

Digitized by Google

II.

Von Breitenmaassen kommen folgende in Betracht: der Abstand der äusseren Augenwinkel. Die Winkel werden gebildet durch die scharf aufeinander stossenden Lider; ein Irrthum beim Messen ist nicht leicht möglich, wenn anders die Enden des Zirkels nicht zu stark gebogen sind. Der Augenabstand wird auch von Anatomen mit der ganzen Höhe der Figur verglichen. — Weiter der Abstand der Ohren; der Zirkel wird da angelegt, wo das Läppchen von der Wange abhebt. Der Abstand ist stärker, wenn das Ohr hoch, geringer, wenn es tief steht, zumal im ersteren Fall das Ohr gewöhnlich vorüber, im letzteren hintenüber geneigt ist; das Maass veranschaulicht also mehr individuelle Verschiedenheiten, als die thatsächliche Gesichtsbreite. Es kann bei grossem Abstand der Ohren das übrige Gesicht lang und schmal, bei geringem dagegen breit und voll sein. Das Maass ist auch dann noch zu nehmen, wenn der obere Theil des Ohres von Haaren verdeckt ist; in diesem Falle pflegt das Ohr tief zu liegen. — Endlich eine Tiefendimension: Nase bis Nacken; man misst von der unteren Nasengrenze (Nasenscheidewand) bis zum gegenüberliegenden unteren Rand des Haares, was nur dann mög-

Digitized by Google

lich ist, wenn das Haar nicht tief herabhängt, sei es lose, sei es zu einem Schopf vereinigt, wie z. B. bei vielen weiblichen und archaischen männlichen Köpfen. Den Punkt der grössten Rundung des Halses trifft man am besten mit dem Anthropometer. Da die Haargrenze selbst bei Köpfen mit eng anliegendem kurzem Haar wie den Myronischen und Polykletischen bald tief bald etwas weniger tief im Nacken liegt, und die Nackenlinie bald stark bald weniger stark eingezogen ist, so ist auch dies Maass geeignet individuelle Verschiedenheiten in diesem Sinne auszudrücken; dagegen liegt die Haargrenze fast immer zu weit abwärts, als dass die von der Nase nach hinten gelegte Horizontale die senkrechte Axe des Kopfes genau im rechten Winkel schnitte und die Tiefe des Kopfes von der Nase an absolut richtig darstellte. — Im Einzelnen lassen sich besonders die beiden zuletzt besprochenen Maasse verschieden deuten; findet sich aber eine gemeinsame Zunahme oder Abnahme bei allen drei Dimensionen, des Augen- und Ohrenabstandes, sowie der Entfernung Nase bis Nacken, so stützen die Maasse sich gegenseitig als beweiskräftig in der gleichen Richtung.

Nicht berücksichtigt sind die Dimensionen des Schädels: Höhe von Kinn bis Scheitel und Tiefe von der Nasenwurzel bis zur grössten Ausbuchtung des Hinterkopfes. Abgesehen von der Schwierigkeit, besonders die Tiefe genau zu treffen, macht das lockere Haar bei den meisten Köpfen späterer Zeit Schädelmessungen unmöglich. Die Zahl der älteren in Betracht kommenden Beispiele mit eng anliegendem Haar ist nicht gross; die Unterschiede ihrer Schädelbildung lassen sich durch Zahlen nicht präcise genug formuliren und gegen einander abwägen, wie mich Versuche gelehrt haben. — Von kleineren Dimensionen des Gesichts selbst ist der Mund weniger wichtig als der Abstand der inneren Augenwinkel, weil dieser auch Stylunterschiede anzeigt, die mit der Bildung der Nase zusammenhängen. Doch die Entfernung ist gering und die Zahl klein; auch lehrt die Erfahrung bald, dass kleine Ungenauigkeiten der Copieen sich dabei sehr fühlbar machen. — Unmöglich ist es, den Abstand der Wangenbeine und Schläfen mit Sicherheit zu bestimmen, da hier der Zirkel keine Punkte als Anhalt hat.

Eine Entwicklung in der verschiedenen Ausdehnung der Dimensionen des Gesichts erkennt man am sichersten aus ihrem Vergleich mit der ganzen Höhe der Figur: mit dieser zunächst sollen im folgenden die Gesichtshöhe und das Maass Auge bis Kinn, sowie die drei andern eben besprochenen Maasse verglichen werden.

Die Tabelle I verzeichnet die Gesichtsmaasse männlicher Figuren im Vergleich zur ganzen Figurenhöhe, desgleichen die Tabelle II die Maasse weiblicher Figuren. Um die Verhältnisse besser übersehen zu können, ist die Figurenhöhe = 2000 angenommen, und sind darnach alle in den Tabellen A B verzeichneten Maasse reducirt.

Digitized by Google

Die Zahl 2000 kommt dem mittleren Werthe der thatsächlichen Maasse der ganzen Höhe nach Millimetern ziemlich nahe, und ist mit Rücksicht darauf gewählt. — Die Tabellen zeigen vielfach sogleich verständliche und übersichtliche Verhältnisse, z. B. bei Polyklets Doryphoros (I 32); hieraus folgt, dass die griechischen Künstler die Verhältnisse nicht eingerichtet haben nach der idealen Höhe eines völlig aufrechten, mit geschlossenen Füssen stehenden Mannes, sondern nach der Höhe der dargestellten Figur selbst. Es versteht sich, dass dies nicht auch für jede andere Figur, etwa mit gespreizten Beinen und gebeugtem Oberkörper gilt. Der etwas vorüber geneigte Salber der Uffizien (I 37) hat mit dem Doryphoros des Polyklet wichtige Verhältnisse gemein; aber die Zahlen sind dort ein wenig höher, was auf Rechnung der Stellung kommt; vermuthlich erklären sich auf gleiche Weise die im Vergleich zu Polyklet etwas höheren Zahlen des Diadumenos Vaison und des Westmacottschen Jünglings (I 33 u. 40). — Im Allgemeinen ist die Auswahl möglichst nach aufrechtem Stand der Figur getroffen worden. Einzelne lebhaft ausschreitende Figuren mit gebeugten Knieen wie die Aegineten und der Harmodios konnten wegen ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung nicht ausgeschlossen werden, trotzdem die Höhe, nach welcher die Verhältnisse eingerichtet sind, nicht diejenige der Angriffsstellung mit vorgebeugtem Oberkörper sein kann. Für die Figuren des Westgiebels von Aegina (I 7) habe ich eine ideale Höhe von 1,320 = 4 Fuss à 330 angenommen. Dieselbe Höhe ist vorausgesetzt für den Jüngling aus dem Ptoon und den Apoll Strangford (I 6 u. 5), deren Unterschenkel fehlen. Diese beiden Figuren stehen gerade aufrecht, und die Oberhöhe d. h. die Entfernung vom Scheitel bis zum Gliedrand beträgt 658—660 und 657; da nun der Gliedansatz bei vielen Figuren, z. B. auch archaischen wie dem Apoll Piombino und dem Pariser Speerwerfer in der Mitte der ganzen Figur liegt, sodass sich Oberhöhe und Unterhöhe entsprechen, da ferner die Verdoppelung von 660 genau das Maass von vier aeginetischen Fuss giebt, da endlich auf dieses Maass alle Verhältnisse, auch diejenigen des Körpers, passen, so ist kein Zweifel an der Richtigkeit jener Voraussetzung. Die Aegineten des Westgiebels aber haben die gleiche Ausdehnung des Torsos von der Scham bis zur Halsgrube wie der Strangfordsche Apoll, und man ist um so mehr berechtigt, auch für jene die Höhe von vier Fuss vorauszusetzen, als damit ebenfalls alle Verhältnisse harmoniren[1]). Etwas grösser ist die Torso-Ausdehnung im Ostgiebel, und da es mithin fraglich erscheint, ob jene Höhe auch hier anzunehmen ist, habe ich den Ostgiebel in der Figurentabelle nicht berücksichtigt. Nicht ganz gesichert ist die Höhe der Jünglingsfigur in Girgenti (A 4) trotz der Aehnlichkeit der Verhältnisse mit denjenigen des

[1]) Es wäre verkehrt, aus den unteren Gliedmaassen, die lang ausgereckt sind, wohl um die Energie der Bewegung besser zu veranschaulichen, auf die ideale Figurenhöhe zu schliessen.

Digitized by Google

Strangfordschen Apoll[1]). — Bei der Figur des Harmodios ist zunächst die jetzige Höhe berücksichtigt; dann folgen in zweiter Reihe die nach einer idealen Höhe von 1,980 = 6 Fuss à 330 = 4 Ellen = 1 Klafter ausgerechneten Zahlen. Auf diese Höhe führen die Ausdehnung des Torso und andere Körperverhältnisse; es wird um so weniger Zufall sein, dass dazu auch die Gesichtsverhältnisse auffallend passen, als die gleiche Figurenhöhe oft vorkommt. — Im Uebrigen musste die ganze Höhe erschlossen werden noch für den Apoll von Olympia (A 8) und den Diomedes (A 26). Bezüglich des Apoll war ich durch Maasse am Kopf und Körper auf eine Höhe von 2,970 = 9 Fuss à 330 = 6 Ellen = $1^1/_2$ Klafter geführt; H. Treu, der sich eingehend mit den Maassen der Olympischen Figuren beschäftigt[2]), hat mir mitgetheilt, dass seine Ergänzung des Apoll mit 3 cm starker Sandale 2,99 m, mit der 10 cm starken Plinthe zusammen 3,09 m betrage (lichte Höhe des Giebels 3,25 m ohne Kyma). Die Distanz Auge bis Kinn (= 198) beträgt genau $^1/_{15}$ jener Höhe von neun Fuss, wie es der Kanon der Gesichtstheilung erwarten lässt, sodass an der Richtigkeit der vorausgesetzten Höhe kein Zweifel sein kann[3]). — Bei der Figur des Diomedes führt die Verdoppelung der erhaltenen Oberhöhe (900) nahe an das Kanonische, wiederholt in der Tabelle vertretene Figurenmaass von 1,815 = $5^1/_2$ Fuss à 330 = $3^3/_3$ Ellen (Hermes Ludovisi, Omphalos-Apoll, Münchener Salber No. 13, 31, 53), wozu Gesichts- und Körpermaasse passen[4]). Aber selbst, wenn die Unterhöhe so gross wie für antike Figuren zulässig angenommen wird, so büssen zwar die Verhältnisse das kanonische Gleichmaass ein, jedoch ihren zeitgenössischen Character verändern sie nicht[5]).

Schon aus dem Gesagten erhellt, dass die Höhe vieler Figuren gesetzmässig nach bestimmten Ellen- und Fussmaassen eingerichtet wurde. Beispiele von Statuenmaassen

[1]) Bei dem Jüngling Girgenti beträgt die Oberhöhe nur 530; die Unterhöhe ist also etwas grösser angenommen als jene, und hinsichtlich der Aehnlichkeit mit dem Strangfordschen Apoll muss berücksichtigt werden, dass bei diesem das Kinn — wenigstens der ganze vordere Theil — gebrochen ist; aus diesem Grunde wurde sein Kopf auch früher nicht angeführt. Immerhin ist daran kein Zweifel, dass die Distanz Auge bis Kinn sowohl dort als hier auffallend gross ist im Verhältniss zur Figur, vermuthlich betrug sie $^1/_{14}$ der Höhe (142,9 : 2000). — Andererseits stimmen die Gesichtsmaasse im Aeginetischen Ostgiebel auffallend mit denjenigen des Strangfordschen Apoll (Tab. D 13 u. 14), sodass es sich frägt, ob die grössere Torsohöhe dort zur Annahme einer anderen Figurenhöhe berechtigt.

[2]) Jahrbuch VI (1891) S. 68.

[3]) Auge bis Kinn = $^1/_{16}$ würde eine Höhe ergeben, die inclus. Plinthe diejenige des Giebels überschritte.

[4]) Z. B Glied bis Nabel = 182 = Gesicht = $^1/_{10}$.

[5]) Die Höhe der sogen. Antenor-Figur (II B 1) ist angegeben nach Antike Denkm. I S. 43 (2,020 ausschliesslich der Plinthe). Bei der Athena Giustiniani (II B 11) ist die Scheitelhöhe durch den Helm verdeckt; das Höhenmaass kann daher nur annähernd das Richtige treffen. Beim Ares Borghese (I A 22) giebt das Maass die Höhe bis zum vorderen Ansatz des Helmbusches; dass damit ungefähr die Scheitelhöhe getroffen ist, lehrt die Unterhöhe der Figur von 995. Also auch hier betrug die ganze Höhe ein Klafter.

Digitized by Google

nach Elle und Fuss finden sich auch in der Literatur genügend verzeichnet, und zwar lässt sich hier gleichfalls die Typik gewisser Maasse beobachten, denn es sind nicht weniger als fünf zehn Ellen hohe Bilder überliefert, darunter mehrere aus alter Zeit, und es liegt nahe, dies Maass auch für die grossen Apollofiguren des Kanachos und Kallon vorauszusetzen [1]). Da die Verhältnisse im Einzelnen nach der Höhe der ganzen Figur geregelt sind, so werden die literarisch überlieferten Statuen-Höhen meist ohne Basis zu verstehen sein [2]), die je nach Bedürfniss wechselt. Auch ist das Maass mehrfach ausdrücklich nur auf die Figur bezogen; von dem unten angeführten Apoll in der Bibliothek des Augustus sagt Plinius: quinquaginta pedum a pollice; von dem Herakles des Onatas Pausanias: τὸ βάθρον χαλκοῦν ὁμοίως τῷ ἀγάλματι. μέγεθος μὲν δὴ τοῦ ἀγάλματός εἰσι πήχεις δέκα. Bild und Basis sind getrennt [3]); gerade die beiläufige Erwähnung der Basis muss davon abhalten, diese in anderen Fällen in das Höhenmaass des ἄγαλμα einzuschliessen. Es liegt auf der Hand, dass eine Tradition über die Höhe einer Figur sich besonders dann in der Literatur erhält, wenn es sich um auffallend grosse Bildwerke handelt. Die Tabellen (A B) zeigen typische Höhen so gut für kleine wie für grosse Figuren; übrigens glaubt man wahrzunehmen, dass im Allgemeinen die Figurenhöhe in jüngerer Zeit sich steigert [4]).

---

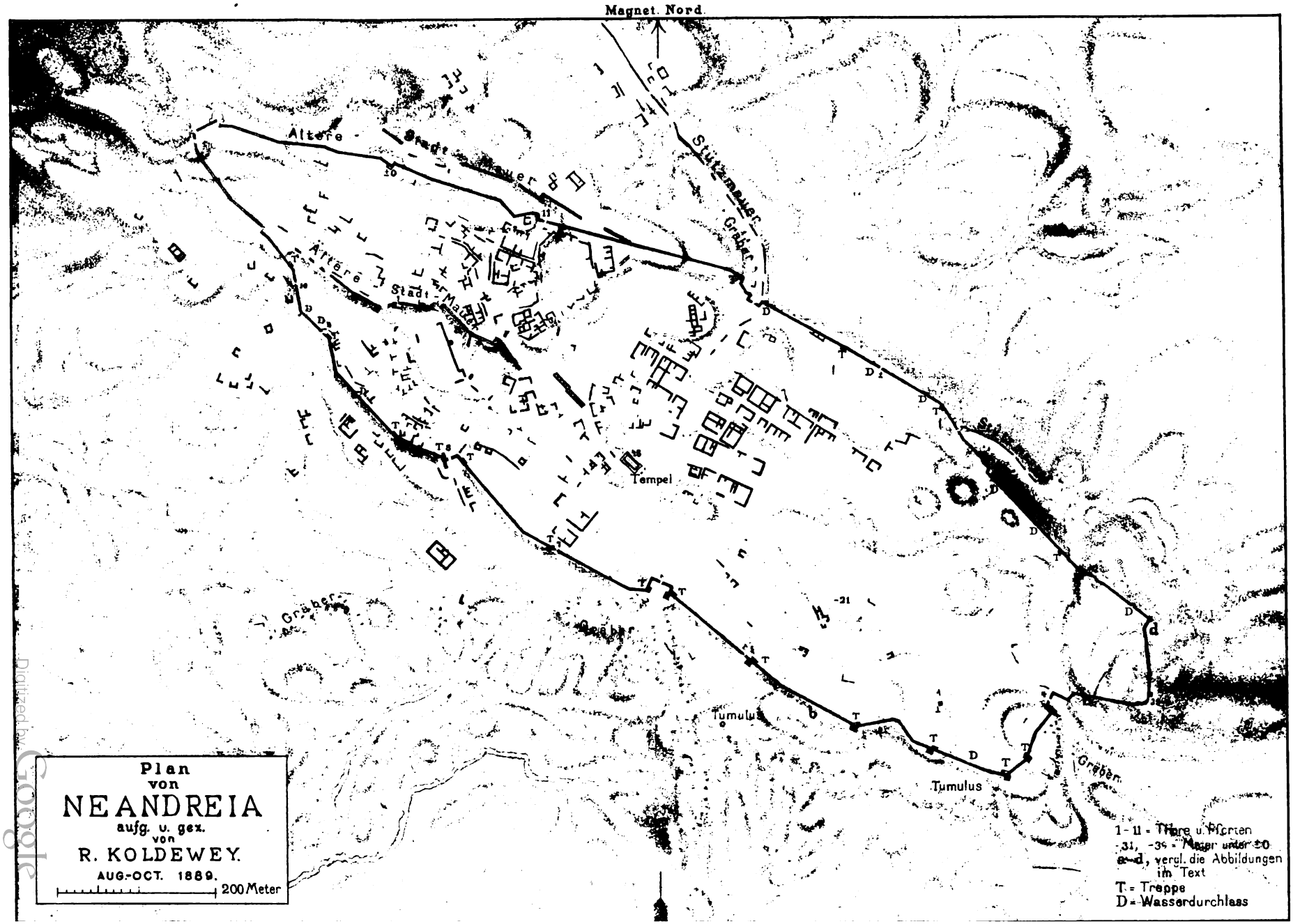
[1]) Zehn Ellen: Nemesis von Ramnus Zenob. V 82 S. Q. 836, 841; Herakles des Onatas in Olympia Paus. V 25, 12; Zeus des Aegineten Anaxagoras in Olympia Herod. IX 81; Demeter und Kora in Megalopolis Paus. VIII 31, 1 (πέντε που καὶ δέκα εἰσὶ πόδες); Statue des Attalos I in Sikyon Polyb. XVII 16. — Dreissig Ellen: Apoll des Kalamis Plin. 34, 39; vgl. Klein Arch. Epigr. Mitthlg. und Oest. V 86. — Vierzig Ellen: Zeus des Lysipp in Tarent Plin. 34, 40 Nonius s. v. cubitus. — Siebzig Ellen: Koloss von Rhodos; siebzig Ellen nach den besten Zeugnissen, vgl. Brunn Künstlergesch. I 417. — Achtzig Ellen: Koloss des Nero von Zenodoros Sueton Nero 31 (centum viginti pedum, vgl. Plin. 34, 45). — Fünf und dreissig Ellen: Apoll Σιτάλκας in Delphi Paus. X 15, 2. — Achtzehn Ellen: Zeus der Eleer Paus. V 24, 4 (ἑπτὰ καὶ εἴκοσι ποδῶν; Pausanias führt bald Fuss, bald Elle an, vgl. z. B. VIII 31, 2). — Sechs und zwanzig Ellen: Parthenos des Phidias Plin. 36, 18; die Nike auf ihrer Hand vier Ellen Paus. I 24, 7. — Fünf Ellen: Statue des Attalos III, Fränkel Inschrift v. Pergamon No. 246. — Sieben Ellen: Drei Kolossalfiguren unter einem ehernen Kessel Herod. IV 152. — Drei Ellen: Statue einer Frau Herod. I 52. — Zwei Ellen: statuae tripedaneae, den von der Königin Teuta Erschlagenen errichtet Plin. 34, 24 (haec videlicet mensura honorata tunc erat). — Fünfzig Fuss: Tuscanicus Apollo in bibliotheca templi Augusti Plin. 34, 43. — In der Pyra des Hephaistion werden erwähnt vier- und fünf Ellen hohe Statuen Diod. XVII 114ff.; in der πομπή des Ptolemaios fünf, acht, zehn und zwölf Ellen hohe Bilder Athen. V 198 cff. — Verdächtig sind die Nachrichten über eine vier Ellen hohe Statue der Athena Lindia von Dipoinos und Skyllis Cedren. Comp. Hist. p. 322 B S. Q. 327 und über eine neun Ellen hohe Statue des Serapis im Labyrinth, Apion bei Plin. 37, 75; vgl. Klein Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. V S. 96.

[2]) Fraglich ist dies bei der Parthenos des Phidias; vgl. zuletzt Reisch Dionysos d. Alkamenes Eranos Vindobon. S. 5, 2.

[3]) Constant. Porphyr. de admin. imper. 21 S. Q. 1554 bemerkt zum Rhodischen Koloss: ἀπὸ κεφαλῆς ἕως ποδῶν ἔχων ὕψος πήχεις π', worauf von einer Inschrift die Rede ist πρὸς τὴν βάσιν τῶν ποδῶν γεγραμμένον.

[4]) Durch Kleinheit zeichnen sich aus der Pan des Cossutius Kerdon und der sogen. Nar-

Digitized by Google


Magnet. Nord.
Ältere Stadtmauer
Stützmauer
Gräber
Ältere Stadt-Mauer
Tempel
Tumulus
Tumulus
Gräber
Plan
von
NEANDREIA
aufg. u. gez.
von
R. KOLDEWEY.
AUG.-OCT. 1889.
200 Meter
1-11 = Thore u. Pforten
-31, -34 = Mauer unter ±0
a-d, vergl. die Abbildungen im Text
T = Treppe
D = Wasserdurchlass

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

Digitized by Google

Als Maass ist in vielen Beispielen unverkennbar die gemeine Elle von 495 mit dem entsprechenden Fuss von 330. Dörpeld hat diesen Fuss auch im Peloponnes nachgewiesen, aber in seiner Verminderung auf 328[1]). Diese Verminderung scheint mir wenigstens in den Beispielen grösserer Statuen-Maasse, wo sich die Unterschiede fühlbar machen müssten, besonders denjenigen von 1,980, nicht nachweisbar. Das beste Exemplar des Polykletischen Doryphoros, das Neapler, misst 1,990, so viel auch das Vatikanische, ungefähr einen Centimeter weniger die beiden Florentiner; etwas grösser als 1,980, keinesfalls geringer, ist die Höhe des Casseler Apoll[2]). Das Gleiche gilt von dem Hermes von Andros[3]). Wie schon bemerkt, führt die Unterhöhe des Ares Borghese auf eine Höhe von 1,990. Aber auch die kleineren Maasse von 5½ und 4 Fuss scheinen mir jene Verminderung nicht zu empfehlen, da sich die Höhe controlliren lässt durch Gesichts- und Körpermaasse[4]). Hierzu füge ich einige Beispiele von Fussmaassen, und zwar des mit ganzer Sohle aufgesetzten Fusses des Standbeins, denn nur dieser kommt in Betracht: Neapler Doryphoros = 327½[5]), Polykletische Figur mit gleichem Körpermaass wie der Doryphoros in der Villa Albani = 330[6]); grosser Münchener Heros (Zeus? A 10) = 330; Hermes von Andros in Landsdown-House = 329; Hermes des Praxiteles = 331½[7]). Da die Maasseinheit des Fusses ursprünglich bestimmt ist nach dem sechsten Theil des Körpers[8]), so kann die Fusslänge besonders derjenigen Figuren, bei denen sie ⅙ der Figurenhöhe beträgt, wie z. B. bei dem Doryphoros und dem Hermes von Andros, als Beweis für die Richtigkeit der Annahme eines entsprechend grossen Fusses als Maasseinheit gelten. Die absolute Grösse dieser Maasseinheit aber nach Millimetern lässt sich nur an den Fusslängen originaler Sculpturen beobachten; der Fuss des

kissos (A 21 u. 23). Beide Figuren haben auch im Uebrigen so ähnliche Verhältnisse und stylistisch verwandte Züge, dass sie einer Werkstatt entstammen werden. Vielleicht wird Manchem der berühmte Knabe des Strongylion einfallen. — Zum Narkissos bemerke ich, dass der Kopf des Karlsruher Exemplars (Winnefeld Hypnos T. 1 u. 2), der Winnefeld darauf führte, die Figur fragweise Hypnos zu benennen, nicht zugehörig ist. Ich erkenne einen von der Arbeit in der Palaestra müden, ausruhenden Epheben, worauf auch das Salbgefäss (der angebliche Apfel) in seiner Rechten bei einigen Exemplaren führt. Der Typus ist bekannt aus Vasenbildern.

[1]) Athen. Mitthlg. XV 1890 S. 167 ff.; vgl. aber Nissen Griech. u. Röm. Metrologie[2] S. 39 ff.

[2]) A 24. — Capitolinischer Apoll = 1,980 (A 12).

[3]) A 44 Höhe = 2,000, dazu ein Fuss von 329. Die geringe Steigerung des Höhenmaasses kommt auf Rechnung des losen lockeren Scheitelhaares.

[4]) Die Höhe des Apoll Piombino führt auf einen Fuss von 329; S. oben S. 32.

[5]) Ein Florentiner Exemplar = 325; der Fuss des andern ist ergänzt. Am Vatikanischen Exemplar sind die Zehen ergänzt.

[6]) In der Vorhalle des sogen. Caffeehauses. Der Kopf ist nicht zugehörig. Ueber der Brust ein Schwertband mit Schwert.

[7]) Das Fussmaass muss so genommen werden, dass der weiteste Punkt vorne und hinten zwei Parallelen berührt, die rechtwinkelig zur Längsaxe des Fusses stehen; also wie die Schuster Maass nehmen.

[8]) Vitruv III S. 67.

Digitized by Google

Praxitelischen Hermes verdient mithin Beachtung, obschon sein Verhältniss zur ganzen Höhe der Figur nicht durchsichtig ist[1]). — Da für die meisten Figurenhöhen Theilungen von Ellen- und Fussmaassen anzunehmen sind, und die Theilungen der verschiedenen Maasseinheiten einander oft gleichen, so ist eine sichere Entscheidung darüber unmöglich, ob noch andere und welche Fussmaasse berücksichtigt worden sind[2]).

Ich will nur noch einige Beispiele kolossaler Köpfe anführen, deren Maasse mit Wahrscheinlichkeit auf Figurenhöhen von zehn Ellen oder entsprechend reducirte Höhen schliessen lassen. Dies ist bestimmbar nach der entscheidenden Distanz Auge bis Kinn, die in ältester Zeit, wie schon bemerkt, mehrfach $^1/_{18}$[3]), später $^1/_{14}$[4]), $^1/_{15}$ und $^1/_{16}$ der Figurenhöhe beträgt. Hera von Olympia, Auge bis Kinn = 247; 246,7 = $^1/_{18}$ von 4,440 = 10 Ellen à 444[5]). — Kolossalkopf Ludovisi (Tab. E 14, S. oben S. 31), Auge bis Kinn = 287; 287,5 = $^1/_{18}$ von 5,175 = 10 Ellen à 517,5 (Elle des Oxforder Reliefs). — Kopf des sogen. Apoll des Kanachos, London Brit. Mus. (Tab. D 86, S. oben S. 28), Auge bis Kinn = 157; 154,7 = $^1/_{16}$ von 2,475 = 5 Ellen à 495. — Kolossaler Herakles-Kopf im Britischen Museum[6]), Auge bis Kinn = 207; 206,3 = $^1/_{16}$ von 3,300

---

[1]) Die Unterschenkel sind ergänzt. Das Höhenmaass der Tabelle (A 55) = 2,137 betrifft die ergänzte Figur. 2,145 wäre $6^1/_2$ Fuss à 330 = $4^1/_3$ Ellen. Aber die Schenkel scheinen eher zu lang als zu kurz ergänzt zu sein.

[2]) Einige Beispiele scheinen auf die abgeminderte Elle von 480, 675 (Nissen S. 39) zu führen. — Von einer Theilung nach Daktylen bei Statuenhöhen erfahren wir auch in der Literatur. Schol. Pind. Ol. VIII S. 158 Boeckh: Ἀριστοτέλης καὶ Ἀπόλλας μαρτυροῦσι δὲ τοιαῦτα. κατὰ γὰρ τὴν Ὀλυμπίαν ἔστηκεν ὁ Διαγόρας μετὰ τὴν Λυσάνδρου εἰκόνα, πηχῶν τεσσάρων δακτύλων πέντε ... μετὰ δὲ τοῦτον ἵσταται καὶ ὁ Δαμάγητος ὁ πρεσβύτατος τῶν παίδων αὐτοῦ ... καὶ αὐτὸς πηχῶν τεσσάρων, ἐλάττων δὲ τοῦ πατρὸς δακτύλων πέντε. Im Folgenden werden die Statuen der andern Söhne erwähnt, ohne Angabe der Höhe. — Dass die Familie des Diagoras sich durch besondere Körpergrösse ausgezeichnet habe, wird nirgend hervorgehoben. Die Höhe seiner Statue ist nur desshalb angeführt, um zu veranschaulichen, wie der Vater, der inmitten seiner Söhne stand, diese noch um eine Hand breit überragte (die Vulgatlesart ist an zweiter Stelle δακτύλων τεσσάρων, was vermuthlich auch an erster Stelle einzusetzen ist). Bezöge sich das Maass auf die thatsächliche Lebensgrösse, so könnte weder die gemeine noch die abgeminderte Elle in Betracht kommen, sondern höchstens die Elle von 444, wenn anders nicht Diagoras und seine Söhne aussergewöhnlich grosse Menschen waren. Dass den Siegern sehr oft überlebensgrosse Statuen gesetzt wurden, erhellt aus der ausdrücklichen Bestimmung der Hellanodiken gegen diese Unsitte (Lukian Pro Imag. 11 Scherer de Olympionic. stat. S. 11). Die Statuen der Söhne des Diagoras hatten vermuthlich das heroische Maass von vier Ellen à 495, wie der Harmodios, der Ares Borghese u. a. Ausdrücklich hervorgehoben wird dies nur von der Statue des einen Sohnes. Der Vater aber überragt die Söhne gar noch um Handbreite.

[3]) Apoll von Tenea A 1, sogen. Antenor-Figur B 1. Nike des Archermos Auge bis Kinn = 84; 82,5 = $^1/_{18}$ von 1,485 = 3 Ellen à 495.

[4]) So wenigstens wahrscheinlich bei dem Jüngling Girgenti und dem Strangfordschen Apoll, vielleicht auch den Aegineten des Ostgiebels, worüber oben gesprochen wurde.

[5]) 247 = $^1/_{16}$ von 3,952 = 8 Ellen à 494.

[6]) Spec. of anc. Sculpt. I 9 u. 10; Wiederholung in Neapel. Das Maass ist nicht ganz sicher, weil das Kinn einen dünnen Bart hat.

Digitized by Google

= 10 Fuss à 330. — Kolossaler archaischer Apollo-Kopf im Museo Torlonia No. 501 (Atlas Tav. 128); Auge bis Kinn = 238; 235,7 = $^1/_{14}$ von 3,300 = 10 Fuss à 330. — Bei den kleineren Maassen könnten Reductionen einer originalen Höhe von zehn Ellen auf $^1/_2$ und $^2/_3$ vorgenommen sein. Die Tragweite der angeführten Thatsachen kann jedoch erst nach grösserer Klarheit auf metrologischem Gebiet ganz ermessen werden[1]).

Ueberblicken wir jetzt die Verhältnisszahlen der Tabelle I, so drängt sich eine Beobachtung sogleich auf: von den Aegineten abwärts bis zu Polyklet verringern sich alle Dimensionen im Verhältniss zur Figurenhöhe mit Ausnahme des Gesichts. Bei den um Polyklet gruppirten Figuren verhält sich namentlich der Augenabstand und die Distanz Auge bis Kinn ziemlich auf gleicher Höhe. Abwärts bis zum Apoxyomenos des Lysipp und dem Hermes des Praxiteles nimmt noch weiter ab die Dimension Auge bis Kinn, bei der Mehrzahl der Beispiele auch der Augenabstand, nur bei Praxiteles nimmt dieser etwas zu. Dagegen verringert sich der Ohrenabstand nur bei wenigen Beispielen; für die Dimension Nase bis Nacken ist aus den wenigen Beispielen für diese Zeit nichts mit Sicherheit festzustellen. In noch späterer Zeit macht sich im Allgemeinen ein Steigen aller Maasse bemerkbar. — Die weiblichen Figuren (Tab. II) sind weniger zahlreich, und es fehlt an prägnanten Orientirungspunkten wie Polyklet, Praxiteles, Lysipp. Dennoch erkennt man auch hier insofern einen analogen Verlauf, als bis gegen Ende des fünften und bis ins vierte Jahrhundert die Zahlen abnehmen.

Die solcher Maassen sich kennzeichnende allgemeine Entwicklung rechtfertigt die bei der Anordnung der Figuren im Allgemeinen befolgten Grundsätze. Den vorpolykletischen Gruppen stehen nicht wenig sichere nachpolykletische — nimmt man männliche und weibliche zusammen — gegenüber. Dort finden sich z. B. Figuren wie der sogen. Narkissos, der Idolino, der Dresdener Doryphoros, die Figur des Cossutius Kerdon, der Ares Borghese: alle mit verhältnissmässig hohen Zahlen; wer diese in nachpolykletische Reihen versetzt, stellt die organische Entwicklung der Verhältnisse von vornherein in Frage[2]). — Verschiedene Schulen bilden Unterschiede, aber sie alteriren nicht das Gesetz in seinen Hauptzügen. Bald früher, bald später folgt diese oder jene Gruppe dem Gange der Entwicklung, doch endlich unterwerfen sich alle. Hieraus folgt, dass die Verhältnisszahlen ein wichtiges Hülfsmittel sind zu chronologischen Schlüssen im Allgemeinen, im Besonderen dann, wenn mit Vorbedacht die verschiedenen Strömungen in Rechnung gebracht werden.

---

[1]) Dass das Oxforder Relief von der Westküste Kleinasiens stammt, ist nur eine freilich wahrscheinliche Annahme; Michaelis Journ. of hell. Stud. 1883 S. 4.

[2]) Der Pan des Cossutius Kerdon ist sogar in Praxitelische Zeit gesetzt; Hauser Neuattische Reliefs S. 180.

Digitized by Google

Die Zahlen für Auge bis Kinn sind vor Allem geeignet, um zusammengehörige Gruppen zu erkennen; denn die Veränderung dieser Dimension vollzieht sich in deutlich erkennbarer Stufenfolge, je nachdem sie 14, 15 oder 16 mal in der ganzen Höhe enthalten ist (142,9, 133,3, 125 : 2000). Allgemein anerkannt ist die Normirung auf $^1/_{16}$ der Höhe zu Polyklets Zeit, und etwa bis zum Ende seines Jahrhunderts. Dann werden die Zahlen noch kleiner, allein sie scheinen allmählich zu fallen und nicht in unterscheidbaren Intervallen; die Praxis des IV. Jahrhunderts scheint auf exacte Ausführung symmetrischer Verhältnisse kein Gewicht mehr gelegt zu haben (S. oben S. 42). — Dass der Ohrenabstand und die Dimension Nase bis Nacken geeignet sind individuelle Unterschiede innerhalb einer im übrigen harmonisch gestimmten Gruppe aufzuweisen, erklärt sich aus dem früher über diese Maasse Gesagten; sie verzeichnen nur ungefähr Fortschritte der architektonischen Structur des Kopfes, und daher vollzieht sich die Entwicklung ihrer Zahlen sprungweise. — Anders der Abstand der äusseren Augenwinkel; zunächst nimmt er stärker ab als alle übrigen Dimensionen, denn die Kunst schreitet fort von dem vortretenden grossen weit geöffneten Auge des Kindes zu dem kleinen in den Kopf hinein gestellten Auge des Mannes; der Augenabstand verringert sich bis Lysipp um nicht weniger als beinahe $^1/_{50}$ der ganzen Höhe der Figur ($^{40}/_{2000}$), um mehr, als z. B. bei Polyklet die Länge eines ganzen Auges im Verhältniss zur Figurenhöhe beträgt. Die Verhältnisszahlen vermindern sich durchweg allmählich, nur ausnahmsweise plötzlich, und zwar dann, wenn alle übrigen Maasse sich gleichzeitig plötzlich verkleinern, also dann, wenn ein bahnbrechender Künstler ein neues Proportionsgesetz in Aufnahme bringt. In den Zahlen des Augenabstandes spiegelt sich also sowohl das Gesetz wie andrerseits die spontane Willkür des einzelnen Kunstwerks, die sich daraus erklärt, dass sich Breitendimensionen überhaupt zu Höhendimensionen weniger direct und umständlicher in Beziehung bringen lassen als Breiten- oder Höhendimensionen unter einander. Gerade deshalb aber ist der Augenabstand das vornehmste Hülfsmittel für die Beurtheilung der Entwicklung auch in chronologischer Hinsicht, und wurde daher in den Tabellen vorangestellt.

Ob der Augenabstand nach der ganzen Höhe der Figur wissentlich eingerichtet sei, bleibt dahingestellt; wenn dies der Fall zu sein scheint, finden sich gleichzeitig auch übersichtliche Verhältnisse zu Dimensionen des Gesichts selbst. Deutlich sind die Beziehungen des Augenabstandes zu dem Maass Auge bis Kinn. Gleich im Anfang der Tabelle D sind fünf archaische Köpfe verzeichnet, bei denen die beiden Maasse entweder ganz gleich oder doch beinahe gleich sind (No. 3 ff.). Dann nimmt der Augenabstand ab. Im Ostgiebel von Aegina und besonders deutlich erkennbar bei dem Apoll von Olympia verhält er sich zu Auge bis Kinn = 6 : 7, er kommt mithin der Entfernung von Haar bis Nase gleich und verhält sich zur Gesichtshöhe = 3 : 5. Bei der Stephanos-

Digitized by Google

Figur verhält er sich zu Auge bis Kinn nur mehr = 4 : 5, und da diese Distanz gleichzeitig auf $^1/_{16}$ der Höhe reducirt ist, findet sich hier zuerst das überraschend niedrige Verhältniss des Augenabstandes zur Figurenhöhe = 1 : 20. Diese Verhältnisse behalten die Künstler des Omphalos-Apoll und Polyklet bei; aber durch Verschiebung der Haargrenze nach aufwärts verringern sie das Verhältniss der Augenweite zur Gesichtshöhe der Art, dass jene sich zu dieser verhält = 1 : 2. — Hier ist also jedenfalls die Gesichthöhe nicht gleichgültig zur Beurtheilung der Augenweite. Das Gleiche glaubt man an folgendem Beispiel wahrzunehmen: bei dem Neapler Apoll (I 16) beträgt wie bei dem Apoll von Olympia (I 8) Auge bis Kinn $^1/_{15}$ der Figurenhöhe. Beide Köpfe zeigen auch das gleiche Verhältniss der Augenweite zur Gesichtshöhe; aber diese ist bei dem Neapler Apoll im Verhältniss zu Auge bis Kinn und zur Figurenhöhe erhöht nach dem früher dargelegten Gesetz; dieser Erhöhung entsprechend nimmt die Augenweite zu, sodass sie nun sowohl im Verhältniss zu Auge bis Kinn als zur Figurenhöhe grösser wird als bei dem Apoll von Olympia, ohne dass wir darum ein Recht hätten, die Neapler Figur für älter zu halten. Auffallend gross ist der Augenabstand des Diadumenos Farnese (I 15), trotzdem Auge bis Kinn bereits $^1/_{16}$ der Höhe beträgt; ich erkläre dies aus der Binde, welche das Haar zurückdrängt und die haarlose Gesichtsfläche erweitert. Umgekehrt ist bei dem archaischen Bronze-Kopf in Neapel (IV 35), dessen Gesichtshöhe durch tief herabfallende Drahtlocken verkleinert wird, die Augenweite verhältnissmässig gering, während doch der weite Ohrenabstand und die übermässige Entfernung von Nase bis Nacken über das hohe Alter des Kopfes nicht in Zweifel lässt.

Aus allem geht hervor, dass bei der Beurtheilung des Augenabstandes nach Möglichkeit der ganzen Anlage des Gesichts Rechnung getragen werden muss; je nach der Lage der Haargrenze oder dem in Bezug darauf befolgten Kanon müssen die Figuren geordnet werden. Dies geschieht nach Möglichkeit in der Tabelle I, wenigstens bei allen älteren Figuren bis Polyklet, abgesehen von den drei ersten Beispielen. Die Köpfe bis zur Figur des Stephanos (No. 4—14) haben tiefe Haargrenze, erhöht ist diese, meist im Sinne des früher besprochenen Kanons bei den folgenden bis zum Kärntner Jüngling (No. 29[1]), noch weiter erhöht bei der Polykletischen Gruppe. — Ich wiederhole hier die Verhältnisszahlen der drei Figuren, die vor Allen von einschneidender Bedeutung sind, nach der Höhe von 2000:

[1]) Tiefer als bei den übrigen liegt sie bei dem Idolino (19) und der Figur des Cossutius Kerdon (21), höher bei dem Dresdener Doryphoros (20) und dem Salber aus Palazzo Pitti (25).

Digitized by Google

	Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
Figur des Stephanos . .	98,3	126	176,5	150,2	200
Kanon	100	125	175??	150	200
Omphalos-Apoll	99,7	124,5	200,6	144,9	206,1
Kanon	100	125	200	?	?
Doryphoros des Polyklet .	100,8	126	201,5	156,6	216,7
Kanon	100	125	200	156,2?	218,7?

Die Maasse der drei ersten Distanzen sind bereits erläutert worden[1]). Was den Ohrenabstand und die Distanz Nase bis Nacken betrifft, so scheint die übersichtliche Verhältnissmässigkeit dieser Maasse bei der Stephanos-Figur beabsichtigt, also kanonisch zu sein. Bei dem Omphalos-Apoll ist ein kanonisches Verhältniss derselben nicht erkennbar; bei dem Doryphoros sind ihre kanonische Zahlen ausgerechnet nach dem Verhältniss: Auge bis Kinn : Ohrenabstand : Nase bis Nacken = 4 : 5 : 7; doch scheint mir nicht sicher, dass dies ein beabsichtigtes Verhältniss ist. — Dass die Verhältnisszahlen, um einen Kanon erkennen lassen zu können, nicht bis auf $^1/_{2000}$ genau zu stimmen brauchen, versteht sich von selbst; die Stellung einer Figur kann ihr Höhenmaass beschränken, worüber schon gesprochen wurde; die mittlere Zahl kann beeinflusst sein durch eine nicht ganz genaue Copie, umgekehrt kann gerade nur eine nicht ganz genaue Copie erhalten sein u. s. w. Wie sich Abweichungen erklären und entschuldigen, und wie weit solche zulässig sind, muss jedermanns Urtheil überlassen bleiben.

Die Resultate der Vergleichung sind jetzt der Tabelle leicht zu entnehmen. Die erste Reihe, welche sich um die Aegineten gruppirt, wird unterbrochen mit dem Harmodios. Seine niedrigen Zahlen zeigen, wenn die richtige Höhe der aufrechten Figur zu Grunde gelegt wird, eine schlagende Uebereinstimmung mit den kanonischen Zahlen der Stephanos-Figur. Demselben Kanon folgt der Apoll des Capitolinischen Museums und der Hermes Ludovisi; desgleichen drei Figuren mit höherer Haargrenze am Schluss der zweiten Reihe (No. 27—29). Beachtenswerth ist, dass die Breitenverhältnisse des Gesichts nach neuer Norm, seine Höhentheilung aber noch nach alter Gewohnheit geregelt wird, was besonders deutlich bei dem Harmodios ist, der nur hinsichtlich der tiefen Haargrenze dem Vorbild der Stephanos-Figur folgt. — Im Uebrigen hält die zweite Reihe (No. 16ff.) zäh fest an dem alten Kanon: Auge bis Kinn = $^1/_{15}$ der Höhe; die Figuren sind über eine geraume Spanne Zeit zu vertheilen, wie die Zahlen der Augenweite zeigen;

[1]) Ist das Gesicht der Figur des Stephanos nach dem Kanon des Ostgiebels von Aegina getheilt, wie früher angenommen wurde, so kann die vorgeschlagene kanonische Zahl für die Gesichtshöhe nicht das Richtige treffen. — Die mittleren Verhältnisszahlen der männlichen und weiblichen Figur der Gruppe des Menelaos sind 99,6; 124,8; 179,1; 155,1; 216,3. Die ersten vier Zahlen sind annähernd gleich gross wie bei der Stephanos-Figur, was gewiss nicht Zufall ist.

Digitized by Google

die älteste Figur, der Neapler Apoll, muss sich, wie bemerkt, zeitlich noch mit dem Apoll von Olympia berühren[1]). — Der Diomedes am Schluss zeigt unverkennbar schon den Einfluss Polyklets, oder seines Vorgängers, weil der Augenabstand der halben Gesichtshöhe gleichkommt. In der zweiten Gruppe treten sich nahe wegen geringen Ohrenabstandes zugleich mit geringer Entfernung von Nase bis Nacken der Athlet von Sorrent und der Casseler Apoll (No. 18, 24); geringe Entfernung von Nase bis Nacken zeichnen weiter aus den Idolino und Diomedes (No. 19, 26).

Zwei Strömungen sind unverkennbar: der Einfluss eines kühn neuernden Meisters, dem eine conservative Richtung gegenübersteht. Diese mag jenen eine Zeit lang zurückgedrängt haben, andererseits mag auch sie einzelne Neuerungen übernommen haben, worauf die starke Abnahme der Augenweite zu deuten scheint: nach der Figurentabelle allein lässt sich darüber nicht zur Klarheit kommen. Ich habe bisher vorausgesetzt, dass der Schöpfer der Stephanos-Figur jener bahnbrechende Meister gewesen sei; er zeigt sich, wie ich später ausführen werde, auch in Bezug auf die Proportionen und Formen des Körpers selbst als kühner Reformator; von keiner der in Betracht kommenden älteren Figuren, welche den neuen Kanon aufweisen, lässt sich Aehnliches sagen, am wenigsten von der Figur des Harmodios.

Der neue Kanon ist hiernach in der Zeit zwischen dem Apoll von Olympia, der sich noch ziemlich eng an die Aegineten anschliesst, und dem Harmodios entstanden. Die Olympia-Sculpturen können also nicht später als in dem ersten Jahrzehnt des V. Jahrhunderts gearbeitet sein. Weiter ist klar, dass der Harmodios der jüngeren von Kritios und Nesiotes gefertigten Gruppe der Tyrannenmörder gehört: die Zugehörigkeit zur älteren Gruppe lässt sich mit den dargelegten Thatsachen chronologisch unmöglich in Einklang bringen[2]). — Hinter dem Apoll von Olympia findet man in der Tabelle den Petersburger Eros und den Münchener Heros. Bei jenem liegt das Haar unregelmässig tief im Gesicht, daher ist die Gesichtshöhe nicht anzugeben. Die Zahlen für Auge bis Kinn und der Augenabstand sichern der Figur den gegebenen Platz; ihr Verhältniss zur Figurenhöhe entspricht noch nicht demjenigen des Kanons der Stephanos-Figur. — Der Mün-

[1]) Ich habe den Mantuaner von dem Neapler Apoll geschieden, weil die Höhen nicht ganz gleich sind. Ob die Figuren ihrem Ursprung nach verschieden sind, bleibt dahingestellt; vgl. Furtwängler 50. Berl. Winckelmannsprogr. S. 139, 61. Die mittlere Zahl von beiden für Auge bis Kinn und Gesicht trifft das kanonische Verhälniss dieser Maasse = 2 : 3 ziemlich genau.

[2]) Der Harmodios kann auch desshalb nicht der älteren Gruppe gehören, weil im VI. Jahrhundert der Ephebe künstlich aufgebundenes Haar trägt, was erst die hellenisch nationale Reaktion zur Zeit der Perserkriege abschafft; mit der Erneuerung der Gruppe der Tyrannenmörder wird die nationale Erhebung gefeiert. Dass sich im übrigen die stylistische Behandlung des Körpers des Harmodios mit dem üblichen Zeitansatz verträgt, habe ich gezeigt Jahrb. VII 1892 S. 127ff. Ebenda sind die Aegineten als dem letzten oder vorletzten Jahrzehnt des VI. Jahrhunderts zugehörig erwiesen; dass sie nicht jünger sein können, ist nach Obigem jetzt vollends klar.

Digitized by Google

chener Heros ist bärtig; die Haargrenze liegt tief, wie sich aus der geringen Entfernung Haar bis Nase ergiebt; diese entspricht genau dem Augenabstand wie im Ostgiebel von Aegina und bei dem Apoll von Olympia. Ihr Verhältniss zur Höhe (= 2000) ist mithin wie bei der Augenweite = 106,7; vergleichen wir damit das Maass Haar bis Nase im Verhältniss zur Höhe (= 2000) bei andern Figuren: Westgiebel von Aegina = 111,3, Apoll von Olympia = 112,5, Idolino und Neapler Apoll = 120, Polyklets Doryphoros = 130, Harmodios nach der Höhe von sechs Fuss = 98 (nach der jetzigen Höhe der Figur = 104,6), Stephanos-Figur = 103,1. Darnach steht also die Münchener Statue der Stephanos-Figur am nächsten. Dass wir mit ihrem zeitlichen Ansatz ziemlich hoch hinauf müssen, ist auch nach den hohen Verhältnisszahlen für den Ohrenabstand und die Distanz Nase bis Nacken klar; sie kann nicht wohl entstanden sein im „Kreise des Polyklet“ [1]). — Bei dem ebenfalls bärtigen Anakreon (No. 30) führen Augen- und Ohrenabstand mit Sicherheit nahe an die Zeit Polyklets; dass die Figur nicht nachpolykletisch ist, zeigt die noch nicht erhöhte Haargrenze; ihre Lage ist ungefähr die gleiche wie bei dem Kärntner Jüngling und den vorhergehenden [2]).

Die in der Tabelle um Polyklet gruppirten Werke gehören nicht alle der Schule Polyklets; das lehrt schon die Verschiedenheit des Ohrenabstandes und der Distanz Nase bis Nacken. Die zeitliche Grenze wird man nicht zu weit abwärts rücken dürfen [3]);

---

[1]) Kekulé Jahrb. III 1888 S. 41. — An der Figur finden sich manche archaische Reminiscenzen: das nach oben gewölbte Schamhaar, der grosse platte eliptische Nabel, der übermässig breite Thorax bei schmaler Schulter, der Schulter-Ansatz sowie die Form der Schulter selbst, vor Allem aber hinsichtlich der Haltung und Bewegung das grobe Ungeschick in der Ponderation — die Figur fällt um — und im rythmischen Abwägen der ruhenden und bewegten, tragenden und getragenen Seite (Stand- und Spielbeinseite) gegen einander. Es war ein heisses Ringen bis zu der richtig ponderirten Stellung und der ungebundenen elastischen Bewegung eines Doryphoros. Die Schrittstellung war lange vor Polyklet in Uebung. Das Problem der Entlastung eines Beines hat Maler schon im VI. Jahrhundert beschäftigt, wie wir aus den Vasen sehen. Die Lösung ist zunächst nur äusserlich, indem man neben der Entlastung eines Beins zugleich den Körper selbst entlastet durch eine Stütze; so auch in der Plastik (z. B. die Amazonen, Narkissos). Wie schwer es ist, bei freistehender Figur die ganze Körperlast auf ein Bein zu übertragen, zeigen die ersten misslungenen Versuche, der Dresdener Doryphoros, der Kärtner Jüngling, die Münchener Figur. Dass diese nicht fehlerlos steht, hebt Kekulé hervor S. 39. Noch möglich scheint mir der zeitliche Ansatz um 466, wo Thrasybul vertrieben und die Statue des Zeus Eleutherios errichtet wurde, dessen verwandtes Bild Kekulé auf einer Sicilischen Münze findet.

[2]) Kekulé denkt die Figur entstanden ‘Mitte des V. Jahrhunderts’, gewiss mit Recht; Jahrb. VII 1892 S. 125.

[3]) Herakles Landsdown (No. 34) abgebildet S. 61. Das Verdienst, auf die Figur aufmerksam gemacht zu haben, gebührt Michaelis. Die Statue ist gut erhalten. Neu: die Spitze der Nase, Theile der Arme, ein Stück der Keule, l. Unterschenkel und der hintere Theil des Felles hinter dem r. Bein. Fundort: Hadrians Villa. Aeltere Abbildungen: Specim. of anc. Sculpt. I 40 Clarac V 788, 1973. — Abgesehen von den Verhältnisszahlen erinnert mich sowohl die Art der Ponderation als die Behandlung des Körpers deutlich an Polyklet; auf eine etwas vorgeschrittene Zeit deutet nur die Stellung von Kopf und Hals. Unverständlich ist mir das Urtheil von Michaelis (Anc. Marbl. S. 451), die Statue

Digitized by Google

Digitized by Google

wenigstens zeigt schon der Münchener eingiessende Athlet (No. 53) erheblich verminderte Zahlen[1]); nur der Augenabstand bleibt gross, womit die Zahlen des Praxitelischen Hermes und des vermuthlich Praxitelischen Apoll (No. 54, 55) in Einklang stehen. In der auf den Apoxyomenos des Lysipp zuführenden Reihe vermindert sich mit den beiden Höhendimensionen auch der Augenabstand. Hierin also geben sich, wie es scheint, verschiedene Schulrichtungen zu erkennen. — Der Apoll von Belvedere (No. 48) befindet sich in der Gesellschaft des Vatikanischen Adonis; beide sowohl wie den schreitenden Apoll (No. 49) zeichnet ein sehr geringer Ohrenabstand aus; bei Letzterem ist die Verhältnisszahl für Auge bis Kinn bis auf ungefähr $^1/_{18}$ der Figurenhöhe gesunken. Sehr kleine Köpfe haben neuattische Reliefs und bei Figuren der attischen Renaissance wie der kleinen weiblichen Figur aus Pergamon (Tab. II 35) wiederholen sich die niedrigsten Zahlen des IV. Jahrhunderts; es braucht mithin nicht jede Figur mit niedrigen Verhältnisszahlen dem IV. Jahrhundert zu gehören. — Den ausruhenden Satyr (No. 59) konnte ich wegen seiner hohen Zahlen nicht mehr zu Praxiteles stellen. Umgekehrt hat der einschenkende Satyr (No. 45) auffallend niedrige Zahlen; es wäre verwunderlich, wenn derselbe Meister die Natur des Satyrs bald durch einen grossen, bald durch einen kleinen Kopf vorgestellt hätte. — Die Zahlen der Sauroktonos-Figuren (No. 41, 61) mögen wegen der gebückten Körperhaltung etwas vermindert werden; dennoch sehe ich nicht, wie sie sich mit Praxitelischen Verhältnissen vereinigen liessen. Vollends die Zahlen des Exemplars aus Villa Albani haben in der ganzen Tabelle nicht ihres Gleichen; sie passen ungefähr auf einen Knaben von etwa zwölf bis dreizehn Jahren; auch den betenden Knaben (No. 60) zeichnet ein auffallend weiter Augenabstand aus. Dass darin ein bewusstes Streben nach Wiedergabe der Knabennatur zu erkennen sei, scheint mir wahrscheinlich; dann freilich können die Figuren erst jüngerer Zeit gehören.

---

sei unzweideutig im Geiste Lysipps erfunden (the statue is unmistakeably in the spirit of Lysippos). — Der sogen. Apoll Lykeios (No. 38) war eine berühmte Figur, die in vielen Wiederholungen erhalten ist. Ihre fast strengen Formen und die noch unfreie Bewegung erlauben nicht, sie ins IV. Jahrhundert zu rücken. Die Figur ist schwerlich wesentlich jünger als Polyklet. Overbeck sagt, ihr Urheber sei 'jedenfalls im Kreise Praxitelischer Kunstübung' zu suchen (Kunstmyth. Apoll S. 208ff.). — Zur Madrider Gruppe (No. 36) vgl. die Dioskurengruppe auf attischen Münzen, Imhoof Blumer u. Percy Gardner Münzcommentar zu Pausanias EE 1 S. 149, ferner die Dioskurengruppe auf der Bonner Leda-Vase, Kekulé Ein Griech. Vasengemälde, Bonn 1879, Winter Die jüngeren attisch. Vasen S. 8.

[1]) Mit diesem hat nichts gemein der ganz anders proportionirte Athlet aus Palazzo Pitti (No. 25), der ebenfalls Oel auf die Hand giesst. Irrthümlich werden beide gewöhnlich als Replik ein und desselben Werkes angesehen. Zu der Figur aus Palazzo Pitti gehört der Dresdener Torso, ein Torso im Museo Torlonia, ein Torso früher im Casino Borghese (hier ist auch der untere Theil des Kopfes alt, man erkennt den spärlichen Bart wie bei dem Exemplar Pitti). Von der Münchener Figur befindet sich eine gute Replik im Hofe von Palazzo Mattei (Matz-Duhn 1025, Kopf nicht zugehörig), eine schlechte unzuverlässige mit modernem Kopf im Palazzo Pitti (Dütschke 25). Die Torsen sind nicht weniger verschieden von einander als die Köpfe.

Digitized by Google

Ich komme zu den weiblichen Figuren (Tab. II). Ihre Zahl ist nicht gross, und aus den wenigen Beispielen lässt sich besonders für die ältere Zeit eine Entwicklung nicht feststellen. Bei No. 3 und 4 steht Auge bis Kinn in keinem Verhältniss zur Höhe; bei No. 4 befremdet der weite Augenabstand; aber die Figuren sind nur in einem Exemplar erhalten. Bei der in ganzer Figur erhaltenen Athena des Westgiebels von Aegina ist Auge bis Kinn auf $^1/_{16}$ der Höhe verkürzt; es scheint also, dass man hier dem natürlichen Verhältniss des kleineren Frauenkopfes Rechnung trug. — Für die sogen. Herculanensischen Tänzerinnen liess sich eine mittlere Zahl angeben, da fünf Figuren von ziemlich gleichen Höhen berücksichtigt sind; die Höhe schwankt von 1,45 bis 1,50; das Mittel 1,475 ist ungefähr = 3 Ellen à 495[1]). Doch schwanken die Verhältnisszahlen im Einzelnen: besonders weichen die Verhältnisse der Figur, welche den rechten Arm in die Seite stemmt und den linken vorstreckt, von denjenigen der übrigen ab; trotz ihrer geringen Höhe ist die Entfernung Auge bis Kinn beträchtlich grösser als bei den übrigen. Dieser Verstoss gegen die strenge Zucht der Symmetrie befremdet; denn ich erinnere daran, dass selbst bei der späten Gruppe des Menelaos trotz verschiedener Höhe und verschiedenen Geschlechts der Figuren das Gesetz der Stephanos-Figur erkennbar ist (s. oben S. 58, 1); die maassgebende Dimension Auge bis Kinn schwankt sogar nur von 124,6 bis 125 — die kanonische Zahl ist 125. Auffallend übereinstimmend sind auch die Verhältnisse der beiden Amazonen-Typen, nicht nur innerhalb des Gesichts, sondern auch der Gesichtstheile zur Figurenhöhe (s. oben S. 18 Tab. II 7, 8, V 31, 32), was nur um so auffallender ist, falls die Figuren nicht zu einer Gruppe gehörten. Ehe wir die Herculanensischen Figuren ausnehmen als Beispiele für eine Schule, die sich dem Gesetz der Symmetrie nicht unterwarf, muss gefragt werden, ob sie alle exacte Copieen sind. Immerhin lässt sich so viel erkennen, dass ihre Verhältnisszahlen dem Kanon der Stephanos-Figur nicht fernstehen; dies tritt noch deutlicher hervor, wenn man von der oben erwähnten Figur absieht.

Die Amazonen sind zusammengestellt mit mehreren andern Figuren aus der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts. Die Gruppe ist lehrreich, weil ihre Verhältnisszahlen die gleiche Wandlung zeigen wie bei den männlichen Figuren. Die Amazonen und die Esquilinische Aphrodite folgen dem alten Gesetz (Auge bis Kinn = $^1/_{15}$); bei den übrigen Figuren (No. 10—14) ist der neue Kanon der Stephanos-Figur beobachtet, und zwar auch in Bezug auf den Augenabstand (= $^1/_{20}$) bei der Neapler Elektra und der Hestia Giustiniani[2]). Die Esquilinische Aphrodite hat eine tiefe Haargrenze; darum ist

[1]) Man denkt an Kanephoren, die sich zum Opferzug rüsten. Plinius 34,69 erwähnt von einem Praxiteles (item fecit ex aere) stephanusam, pseliumenen, canephoram.

[2]) Bei der Athena Giustiniani ist, wie schon bemerkt, die Scheitelhöhe nur annähernd angegeben.

Digitized by Google

ihr Augenabstand anders zu beurtheilen als derjenige der Amazonen; bei der kleinen Anzahl von Figuren war die Scheidung nach der Haargrenze nicht möglich. Hinsichtlich der Amazonen mache ich aufmerksam auf den grossen Abstand der Verhältnisszahlen von den Polykletisch kanonischen; jene sind nicht nur grösser, trotzdem die Figuren weiblich sind, sondern sie veranschaulichen ein anderes älteres Gesetz. Hiernach kann die Ansicht nicht aufrecht erhalten werden, dass Polyklet eine der beiden Amazonen-Typen geschaffen habe[1]). — Mit der Karyatide (No. 15) nähern wir uns dem Ende des V. Jahrhunderts; ihre Höhe ist genommen bis zum unteren Rand des unmittelbar auf dem Kopf aufliegenden polosartigen Wulstes, womit die Scheitelhöhe also noch nicht erreicht ist; keinesfalls sind die Verhältnisse dieser Figur wesentlich von den Polykletischen verschieden. Auch in den Verhältnisszahlen der Münchener Eirene (No. 16) ist der Polykletische Kanon unverkennbar, was sich aus conservativer Tendenz einer Schule erklären müsste, wenn die Figur, wie gewöhnlich angenommen wird, erst in den siebziger Jahren des IV. Jahrhunderts entstanden ist[2]); ich finde weder im Gesicht, noch in der Gewandbehandlung, noch in dem Motiv der Bewegung etwas, was die Künstler der Parthenon-Zeit nicht auch hätten darstellen können, ja was sie nicht mit Vorliebe gerade so dargestellt hätten. — Mit der Aphrodite von Ostia (No. 19) führen die Zahlen deutlich weiter abwärts; sie entrücken damit auch hier, wie es scheint, dem gesetzlichen Zwang wie bei den späteren männlichen Figuren. Verschiedene Tendenzen lassen erkennen besonders Figuren wie die Aphrodite von Melos und die Artemis von Gabii (No. 22 u. 23): jene hat einen auffallend geringen Augenabstand bei weiter Entfernung von Auge bis Kinn, diese gerade umgekehrt. Die Verhältnisse der Münchener Knidischen Aphrodite (No. 21) stehen den Praxitelischen der Tabelle I nicht fern, wenn man der erhöhten weiblichen Haargrenze Rechnung trägt; indess fehlt eine abschliessende Untersuchung über die Figur und ihre Wiederholungen[3]). — Erheblich gesteigert sind die Zahlen der deutlich späten Gruppe No. 28—31, der die grosse Berliner weibliche Figur aus Pergamon angehört[4]) — ob im Sinne einer bewussten Anlehnung an ältere Muster, bleibt dahingestellt. Von den wahren Verhältnissen der lebhaft bewegten Niobiden

[1]) Polyklet als Schöpfer einer Amazone kennt nur die verdächtige Nachricht von dem Wettstreit verschiedener Künstler Plin. 34, 53: vgl. über diese Kekulé Cammeo in Syrakus S. 5.

[2]) Zuletzt Wolters Jahrb. VIII 1893 S. 178.

[3]) Michaelis hat in seinen sorgfältigen Untersuchungen (Arch. Ztg. 1876 S. 145ff. Journ. of Hell. Stud. 1887 S. 324ff.) die verschiedenen Höhen der vermeintlichen Wiederholungen leider nicht genügend beachtet. Das Bewegungsmotiv der Figur hat in gleicher Weise wie ihre Körperformen seine Schule durchgemacht; um Gleiches von nur Aehnlichem zu scheiden, bietet sich als erster Anhaltspunkt die gleiche Höhe.

[4]) Die Zahlen des Hermaphroditen von Pergamon (No. 32) sind nicht ganz sicher, da der Kopf stark corrodirt ist. Ob die Figur erst in Pergamon geschaffen ist, steht dahin; während ich nicht zweifle, dass der bekannte schöne weibliche Kopf (E 67) einem geraubten und erst nach Pergamon

Digitized by Google

(Mutter und zwei Töchter) giebt die mittlere Zahl nur eine ungenügende Vorstellung; besonders der Kopf der Mutter ist erheblich grösser, als es die Zeit des Skopas und Praxiteles erwarten lässt. Dies darf man um so mehr betonen, als auch andere Gründe für einen jüngeren Ursprung der Gruppe sprechen, über deren Urheber schon im Alterthum Dunkel geherrscht zu haben scheint[1]). — Ein lehrreiches Beispiel endlich für Alterthümliches mit modernem Zuschnitt im Rahmen der neuattischen Kunst bietet auch in Bezug auf Proportionen die Münchener Artemis (No. 36), welche ich neben die kleine schreitende (tanzende?) Figur aus Pergamon gestellt habe. Populär und wirksam war das Archaisiren in Bezug auf die Erweiterung des Augenabstandes. Die Münchener Figur hat einen Augenabstand, der ungefähr auf die Mitte des V. Jahrhunderts weist; im übrigen sind alle Gesichtmaasse so klein wie tief im IV. Jahrhundert. Das feine Köpfchen mit den weiten Augen und der ins Gesicht hängenden altmodischen Frisur aus dem Ende des VI. Jahrhunderts erhöht den märchenhaften Reiz dieser im übrigen etwa im Geiste einer Gestalt des strengen Altmeisters Polygnot bewegten und drapirten Figur. Die Pergamenische Tänzerin überrascht nicht minder: der kleine Kopf mit Verhältnissen des IV. Jahrhunderts — nur das Gesicht ist niedriger als damals üblich, Gewandbehandlung aus dem VI. Jahrhundert; das Bewegungsschema mit allem Raffinement der Gliederstellung wieder aus dem IV. Jahrhundert, abgesehen von dem altmodischen Zehengang.

Die Athena von Pergamon (No. 37) musste allein und abgetrennt von allen andern Figuren aufgeführt werden; ihre Verhältnisszahlen sind, wie jeder sieht, fast ohne Gleichen, trotzdem die Figur aufrecht steht wie der Doryphoros des Polyklet, sodass zu ihrer jetzigen Höhe nichts hinzuzusetzen ist[2]). Augen- und Ohrenabstand haben Parallelen nur in archaischer oder wieder in ganz später Zeit; dagegen findet sich für die grosse Ausdehnung der Maasse Auge bis Kinn und Gesicht unter allen weiblichen Figuren überhaupt keine auch nur annähernde Parallele, unter den männlichen Figuren müsste man sich auf den Strangfordschen Apoll oder die Knabenfigur des Sauroktonos Albani berufen[3]). Allein die Verhältnisse des Gesichts an sich weisen auf die Polykletische und

versetzten Kunstwerk ersten Ranges gehörte; er stammte aus einer Zeit, dessen Meisselführung der Kunst der Reliefs noch weit überlegen war.

[1]) Plin. 36, 28; vgl. Ohlrich Die Florentiner Niobe-Gruppe. Dissert. Jena 1888.

[2]) Die Höhe versteht sich wie immer incl. der hohen Sandalen; rechnet man diese ab, so werden die Verhältnisse noch etwas gedrungener.

[3]) Wegen des verwaschenen Haaransatzes ist die Zahl für die Gesichtshöhe nicht ganz sicher; sie wird aber annähernd das Richtige treffen. — Verhältnissmässig gering ist die Entfernung Nase bis Nacken = 208,6, also etwa wie bei einer der Amazonen; allein weder hiermit noch sonst lässt sich das Maass der Athena vergleichen, weil bei andern Figuren das Haar im Nacken liegt, während es bei der Athena hoch aufgenommen ist, wodurch sich die Entfernung bis zur Nase nicht wenig verringert. Aus diesem Grunde ist das Maass in der Tabelle nicht aufgeführt.

Digitized by Google

die Parthenon-Zeit (Tab. V 33), und der letzteren entspricht auch die Kunstart von Kopf und Statue, wie Conze gezeigt hat[1]); wenn also das Verhältniss des Augenabstandes zur Höhe das gleiche ist, wie z. B. bei der Athena Albani, so sagt das nichts, weil diese einen weit grösseren Augenabstand hat im Verhältniss zur Gesichtshöhe. Wie aber sollten sich die maasslosen Verhältnisse des Gesichts zur Figurenhöhe mit der strengen Zucht der Parthenon-Zeit vertragen? — In dem damit rege gewordenen Verdacht, dass der Kopf nicht ursprünglich zur Statue gehört habe, bestärkt anderes. Der Kopf ist eingesetzt, aber so, „dass die Einsatzfuge vorn nicht mit der Grenze von Gewand und Nacken zusammenfällt, vielmehr durch das Nackte verläuft, von dem ein kleiner Theil in Eins mit dem Torso gearbeitet ist“[2]). Das Marmorkorn ist am Körper und Kopf nicht ganz das gleiche. Bohrlöcher am Kopf zeigen, dass dieser einen Metallschmuck, vermuthlich eine Stephane, trug; macht schon diese das Aufsetzen eines Helms unmöglich, so nicht minder das hinten hoch aufgebundene Haar. Einerlei, ob die rechte Hand einen Helm trug oder nicht, die mit der Aegis ausgerüstete und mit einem Speer bewaffnete Göttin hat das Haar künstlich gerade so aufgebunden, dass sie einen Helm nicht aufsetzen kann[3])! Der Hals ist in einer Weise bewegt und, als hätte er keine Knochensäule, schräge vorüber und nach seitwärts gegen den Körper eingestellt, wie ich es ganz entsprechend nicht einmal im IV. Jahrhundert finde, wo sich die Künstler in dieser Hinsicht viel erlauben, geschweige denn in der Parthenon-Zeit. Der Figur fehlt in Folge dessen jener eigenthümlich sinnige und harmonische Zusammenschluss aller Gliedmaassen, den nicht leicht ein Werk aus der Parthenon-Zeit wird vermissen lassen. — Dennoch ist eine blosse Zufälligkeit des Hineinpassens des Kopfes in die Statue ausgeschlossen[4]). Die Figur hatte also vermuthlich den ihr gehörigen Kopf eingebüsst, auf dem Transport nach Pergamon oder wie sonst; man gab ihr aus dem Vorrath des Museums einen andern weiblichen Kopf, der dem Stylcharacter nach ziemlich passte und sich zum Einsatz ungefähr herrichten liess[5]). Der Kopf ist meines Erachtens orginal und steht dem Besten zur Seite, was wir an originalen Arbeiten erhalten haben. Die seltene Grazie des Mundes und der Ohren, der feine Uebergang der Wangen in den Hals, der zarte Ansatz des Haares, die kühne ungezogene Art, wie die schief und ungleich angelegten Gesichtshälften auch im Einzelnen kleine variirende Züge zeigen, wodurch die noch etwas herben und scharf gezeichneten Formen den schillernden Reiz des Lebendigen erhalten: in Allem

[1]) Sitzungsber. d. Berl. Akad. d. Wiss. 1893 VII S. 1 ff.

[2]) Conze S. 2.

[3]) Auf der von Conze S. 8 angeführten Vase (Klein Vasen mit Lieblingsinschr. S. 80) trägt Athena zwar eine Stephane, aber sie hat den üblichen langen Haarschopf im Nacken.

[4]) Conze S. 2.

[5]) Ob der ursprüngliche Kopf den für Athena üblichen Schopf im Nacken und Rücken hatte, lässt sich nicht mehr feststellen, da gerade oben am Rücken ein grosser Ausschnitt aus Gips ergänzt ist.

Digitized by Google

verräth sich die Meisterhand etwa aus der Mitte des V. Jahrhunderts. Diesen Eindruck originaler Frische macht mir die Figur selbst nicht, weder die Behandlung der Aegis, noch das Gewand, und erst recht nicht der Fuss, dessen elastisches Gefüge antike Künstler guter Zeit mit ganz besonderer Liebe und Sorgfalt auszuführen pflegen: nichts erhebt sich über das Niveau einer leidlich guten späten griechischen Copie. Ich würde geneigt sein, meinem Eindruck zu misstrauen, da das Persönliche des Originals leichter ein Kopf zu erkennen giebt als ein bekleideter Körper, wenn ich nicht an der schönen für Berlin jüngst erworbenen Gewandfigur in jeder Falte die Hand eines Meisters aus dem V. Jahrhundert zu spüren glaubte [1]). — Gerade in Pergamon wird die unharmonische Composition, in der Widersprechendes zu einem scheinbaren Einklang gebracht ist, als originell empfunden sein; auch wir sind geneigt, das Originelle weniger im harmonisch Abgeklärten als im Gewaltsamen zu suchen, worin wir den Ausdruck starker Individualität sehen.

Anhangsweise habe ich einige Reliefmaasse zusammengestellt (Tab. C IIIa). Ihre Verhältnisszahlen geben ein ungefähres Bild von dem Verlauf modischer Proportionen, um so mehr, als hier von Berechnung keine Rede sein kann. Wenig verlässlich sind in jener Hinsicht die Zahlen für den Parthenon-Fries und das Harpyenmonument, weil auf diesen Reliefs stehende Figuren — nur solche sind in der Tabelle berücksichtigt — neben sitzenden und Figuren in andern Stellungen sich befinden [2]). — Endlich findet man einige Maasse nach der Natur auf Tab. IIIb; nach Harless' Plastischer Anatomie III und Schadows Polyklet. Schadow führt nicht das Maass Auge bis Kinn, sondern nur dasjenige des Gesichts, d. h. der Distanz vom Augenrand bis zum Kinn an, da er aber dieser Distanz sechs Theile giebt, deren erster den Raum bis zum Augenwinkel umfasst, so habe ich sein Gesichtsmaass jedesmal entsprechend umgerechnet, um das Maass Auge bis Kinn zu erhalten. Die Maasse Abstand der Ohren und Nase bis Nacken fehlen. Die Zahlen von Harless geben das Mittel nach mehreren Individuen. — Die mittlere Zahl der zehn Schadowschen Beispiele (No. 2—11) beträgt für Abstand der Augen = 99, für Auge bis Kinn = 126,4; sieht man ab von No. 6 (Jüngling, wie es scheint von slavischem Typus) und 7 und 8 (Brüder von aussergewöhnlicher Grösse), so ist die mittlere Zahl 96,2 und 123. Die Zahlen kommen mithin den Polykletischen (100 und 125) sehr nahe. Harless verzeichnet als Mittel für den Mann 100 und 133, für die Frau 102 und 129; hinsichtlich der etwas grösseren Entfernung Auge bis Kinn ist aber zu beachten, dass Harless das Maass nicht bis zum Augenwinkel, sondern bis

[1]) Kekulé zweifelt nicht, dass diese Figur 'derselben Werkstatt entstammt, wie die Parthenonfiguren'; Jahrb. VIII 1893, Arch. Anz. S. 74 (mit vorläufiger Abbildung).

[2]) Sehr hoch rangirt die Hesperide der Olympischen Metope, was früher Gesagtes nur bestätigen kann.

Digitized by Google

zur Augenlidspalte nimmt. Nach Harless ist bei der Frau der Augenabstand im Verhältniss zur Figurenhöhe ein wenig grösser, die Distanz Auge bis Kinn etwas kleiner als beim Mann. Das Letztere namentlich bestätigen die Schadowschen Beispiele (No. 17 und 18), während der Augenabstand der Frau (No. 17) abnorm gross ist, auch dann, wenn das von Schadow für den weiblichen Kopf angenommene Verhältniss von Augenabstand: Augenrand bis Kinn = 3 : 4 das Richtige trifft[1]).

Die Verhältnisszahlen der vorstehend behandelten Figurentabellen lassen schon erkennen, dass die Gesichter nicht nur ihr Verhältniss zur ganzen Figur ändern, sondern dass auch innerhalb des Gesichts selbst wesentliche Veränderungen vorgehen. Um diese

[1]) Er bemerkt S. 28: Augenabstand verhält sich zum Gesicht (d. h. Augenrand bis Kinn) bei dem Mann = 90 : 130, bei der Frau = 90 : 120. Der Augenabstand ist mithin im Verhältniss zu Augenrand bis Kinn und entsprechend zu Augenwinkel bis Kinn bei der Frau etwas grösser als beim Mann, wogegen sein Verhältniss zur Figurenhöhe nicht wesentlich grösser dort als hier zu sein scheint.

Digitized by Google

klar zu übersehen, sollen jetzt die Gesichter für sich ohne die Figur betrachtet werden, wobei eine grosse Anzahl figurenloser Köpfe berücksichtigt werden kann.

Tabelle IV verzeichnet die Verhältnisszahlen der männlichen, Tabelle V diejenigen der weiblichen Köpfe[1]). An die Stelle der bisher als Einheit angenommenen Höhe der ganzen Figur treten andere Einheiten zum Vergleich der Maasse: die Distanz Auge bis Kinn und die Gesichtshöhe. Eine von beiden allein genügt nicht, denn wie früher bemerkt findet sich ein übersichtliches Verhältniss der wichtigsten Dimension des Augenabstandes bald zu Auge bis Kinn, bald zur Gesichtshöhe, bald zu beiden Maassen. Ich musste desshalb zunächst je drei gesonderte Reihen geben nach der Einheit Auge bis Kinn und nach der Einheit Gesicht, nämlich für die Maasse Augenabstand, Ohrenabstand und Nase bis Nacken. Das letztere fällt in der Tabelle V fort, weil dies Maass bei weiblichen Köpfen wegen der Haarfrisur zu selten zu nehmen war, als dass die Zahlen eine Entwicklung erkennen liessen, während eine solche trotz der wenigen Beispiele noch kenntlich ist in der Figurentabelle (II). Die nach der Einheit Auge bis Kinn ausgerechneten Reihen habe ich desshalb vorangestellt, weil die Gesichtshöhe in Folge der oft willkürlich verschobenen und andrerseits häufig schwer als Linie zu fassenden Haargrenze zum Vergleich weniger zuverlässig ist als die Distanz Auge bis Kinn; für den Vergleich der Maasse ist es gleichgültig, dass nicht diese, wie ich früher ausgeführt habe, als ursprünglich gegeben zu betrachten ist, sondern vielmehr das Gesicht. Die Gesichtshöhe habe ich = 200 gesetzt entsprechend der früher angenommenen Figurenhöhe = 2000, Auge bis Kinn = 100. — Um endlich den unmittelbaren Vergleich aller Distanzen unter einander nach Maassgabe einer Einheit zu ermöglichen, musste eine dritte bei allen Köpfen erhaltene Distanz dem Vergleich zu Grunde gelegt werden, und als solche bot sich nur der Augenabstand, den ich = 100 gesetzt habe, sodass sich nun in dieser dritten vier Reihen zählenden Abtheilung auch die Veränderungen der Distanzen Auge bis Kinn und Gesicht zu einander überblicken lassen[2]). Da aber der Augenabstand hier das Gegebene ist, während es vor Allem darauf ankommt, die Veränderungen seiner Grösse zu überblicken, so kann diese dritte Abtheilung im Folgenden nur nebenbei berücksichtigt werden.

Die je nach den drei verschiedenen Einheiten ausgerechneten Verhältnisszahlen stehen auf einer Reihe. Besonders die älteren Köpfe folgen sich in absteigender Reihen-

[1]) In der Tabelle IV sind nur einige weibliche Köpfe eingeordnet, welche in deutlich erkennbarem Zusammenhang mit männlichen stehen. Auch die mittlere Zahl der jüngeren Metopen von Selinunt (IV 16) erstreckt sich auf männliche und weibliche Köpfe.

[2]) Ich habe in den beiden ersten Abtheilungen weder unter der Einheit Auge bis Kinn das Gesicht, noch unter der Einheit Gesicht Auge bis Kinn berücksichtigt, weil sich mit der Wandlung der Höhenverhältnisse der erste Theil der Arbeit beschäftigt hat und es nicht gerathen schien, mit Ueberflüssigem die Tabellen zu beschweren.

Digitized by Google

folge je nach dem Verhältniss des Augenabstandes zu der an erste Stelle gerückten Einheit Auge bis Kinn, wie die ganzen Figuren; da bei der dritten Abtheilung (Augenabstand = 100) Auge bis Kinn vorangeht, so müssen mithin die Verhältnisszahlen für diese Distanz hier genau gerade umgekehrt aufsteigen[1]). Zur leichteren Uebersicht war wie bei der Figurentabelle die Gruppirung nach einer bestimmten Reihenfolge nothwendig; dass diese — ihre Uebereinstimmung mit den allgemeinen Resultaten der Untersuchung vorausgesetzt — nicht im Einzelnen die chronologische Abfolge der Köpfe anzeigen kann, muss hier um so mehr betont werden, als die Maasse nicht allein nach der Einheit Auge bis Kinn beurtheilt werden dürfen. Eine entsprechende Ergänzung des Urtheils nach der Einheit Gesicht konnte nur dadurch ermöglicht werden, dass die Köpfe auch mit Rücksicht auf einen annähernd ähnlichen Verlauf der Zahlen für den Augenabstand in der zweiten Abtheilung (Gesicht = 200) geordnet wurden; d. h. also, es mussten Köpfe mit ähnlichem Verlauf der Haargrenze möglichst zusammen gruppirt werden. Die Folge war, dass ich öfter von grösseren Gruppen kleinere ausscheiden musste, ohne dass damit immer der Schulrichtung nach Zusammengehöriges getroffen zu sein brauchte, denn die Nothwendigkeit der Scheidung nach kleineren Gruppen macht sich besonders bei jüngeren Köpfen geltend, wo gerade die Lage der meist unregelmässigen Haargrenze am wenigsten stationär ist. — Weiter war eine ungefähre Gruppirung nach den bei Beurtheilung der ganzen Figuren als maassgebend erkannten Kanones erforderlich, die wie wir sehen werden von gleicher Bedeutung auch für die Beurtheilung der Köpfe sind.

Die allgemeine Entwicklung der Verhältnisszahlen ist folgende: der Augenabstand verringert sich von da, wo er seine grösste Ausdehnung im Verhältniss zu Auge bis Kinn und Gesicht hat (IV 1), bis da, wo er seine geringste Ausdehnung hat (IV 102,

[1]) Nur bei der mittleren Zahl einer Gruppe trifft dies nicht genau zu, wenn nämlich die Verhältnisszahl zunächst ausgerechnet wurde nach jedem einzelnen Kopf derselben und dann das Mittel aus den Verhältnisszahlen gezogen wurde. Dies musste geschehen bei Gruppen mit Köpfen von verschiedener Grösse (kleine Pergamenische Gruppe, Pergamenischer Fries, Laokoon, Niobe-Gruppe, Grabreliefs), bei denen es nicht statthaft ist, verschiedene Maasse wechselseitig auf einander zu beziehen, gleichwohl aber erwünscht ist, eine mittlere Verhältnisszahl zu erhalten; in gleicher Weise ist auch die Gruppe IV 49 (Kopf im Palazzo Riccardi) behandelt, weil die Köpfe nicht sicher als Wiederholungen desselben Originals gelten können. Handelt es sich dagegen um solche oder um eine Gruppe von Köpfen von nahezu gleicher Grösse wie die Köpfe der Aeginetischen Giebelfelder oder der jüngeren Metopen von Selinunt, so ist nach der mittleren Zahl der Maasse die Verhältnisszahl angegeben; die Repliken oder die Gruppe ist mithin wie ein einziger Kopf behandelt. Das vereinfachte Verfahren ist in diesem Falle das allein zulässige, weil man nur so alle Maasse gegenseitig auf einander beziehen kann; trifft z. B. bei einer Replik eines Kopfes zufällig ein verhältnissmässig geringer Augenabstand mit einer verhältnissmässig geringen Gesichtshöhe zusammen, so werden durch die mittlere Zahl die geringen Maasse dieser einen Replik in direkte Verbindung gebracht mit dem grösseren Maasse einer andern und auf solche Weise corrigirt, während die einzeln ausgeworfene Verhältnisszahl die jedesmal zufällig zusammentreffenden Maasse berücksichtigen muss. Ferner ist es nur so möglich, einzelne Maasse stark zerstörter Repliken noch zu verwerthen.

Digitized by Google

V 56) um ungefähr $^3/_5$ der Distanz Auge bis Kinn und $^3/_9$ der Gesichtshöhe. Er nimmt allgemein ab bis zur Zeit des Parthenon, wo der Kanon Polyklets (IV 75, Augenabstand: Auge bis Kinn = 4:5,: Gesicht = 1:2) herrschend gewesen sein muss, wie man aus dem Beispiel des Theseus-Kopfes sieht[1]). Weiterhin sind deutlich zwei Richtungen erkennbar: eine absteigende, deren Hauptmeister Lysipp ist (IV 100), und eine aufsteigende mit Praxiteles an der Spitze (IV 124). Die übrigen Dimensionen verändern sich viel weniger, wie daraus ersichtlich ist, dass sowohl der Ohrenabstand als das Maass Nase bis Nacken bereits bei der Stephanos-Figur (IV 31) ihre geringste Ausdehnung haben.

Wenn früher die Figuren geschieden werden konnten nach dem Verhältniss von Auge bis Kinn zur ganzen Höhe, so ist jetzt der Augenabstand vornehmlich Erkennungszeichen. Aber der früher schon beobachtete Umstand, dass der Augenabstand dazu neigt, sich allmählich zu verändern, tritt jetzt noch deutlicher hervor; in Folge dessen verwischen sich die Grenzen der Schulen und ihrer Kanones leicht. Andererseits werden manche der bereits in der Figurentabelle behandelten Köpfe jetzt in anderem Lichte erscheinen: manche Köpfe, die sich dort besonders in Bezug auf das Verhältniss von Auge bis Kinn zur ganzen Höhe noch unbeeinflusst zeigten von einem neuen Kanon, zeigen jetzt gleichwohl in den Gesichtsverhältnissen selbst bereits eine unverkennbare Anlehnung an denselben.

Prüfen wir nun die Tabelle IV. Die ersten Beispiele (1—7) zeigen hocharchaische Köpfe, bei denen der Augenabstand grösser als Auge bis Kinn oder dieser Distanz gleich ist. Darauf folgen Köpfe mit tiefer Haargrenze (8—33); die Zahlen der zweiten Rubrik (Gesicht = 200) vermindern sich nicht gleichmässig, d. h. die Köpfe sind nicht in Gruppen zerlegt, je nachdem die Haargrenze ein wenig höher oder tiefer ist, weil dies hier, wo es vor Allem darauf ankommt, den Einfluss des Kopfes der Stephanos-Figur zu erkennen, der Uebersicht geschadet haben würde. — Die von seinem Kanon[2]) muthmaasslich beeinflussten Köpfe trennen sich von den übrigen als Gruppe (21—33). Von ganzen Figuren, welche hier vorkommen, fanden wir bereits früher auf Grund des Verhältnisses der Gesichtstheile zur Figurenhöhe von dem Meister der Stephanos-Figur beeinflusst: die Wettläuferin, den Capitolinischen Apoll, Hermes Ludovisi, Harmodios und die sogen. Elektra; es sind neu hinzugekommen der Idolino, die Figur des Cossutius Kerdon und die Esquilinische Aphrodite, welche in Bezug auf das Verhältniss der Gesichttheile zur

---

[1]) Das linke Auge ist verstossen; die Länge des ziemlich intakten rechten beträgt 38 (40 nach Winters Tabelle Jahrb. 1887 S. 238); innerer Abstand der Winkel ungefähr = 42—43; darnach ist das Maass für den Abstand der äusseren Winkel wesentlich gesichert. — Die Haargrenze ist am Original trotz der Corrosion genügend zu erkennen; für Auge bis Kinn giebt auch Winter das gleiche Maass an.

[2]) Den Kanon habe ich in der Tabelle verzeichnet nach den früher angegebenen Verhältnissen; unsicher ist wie dort bemerkt die Gesichtshöhe.

Digitized by Google

ganzen Höhe dem neuen Kanon noch nicht folgen, sich mithin nur unmittelbar beeinflusst zeigen, was auf verschiedene Schulrichtungen deutet. Von Köpfen sind ferner als sicher zugehörig zu dieser Gruppe zu betrachten der Münchener Bronzekopf (30) und als charakteristisches Beispiel der Wagenbesteiger (33) mit einem noch über das kanonische Maass hinaus verkürzten Augenabstand. Nicht als sicher zugehörig können die Köpfe aus Benevent und der Neapler Kopf gelten (22 und 23), denn die Wettläuferin rückt nur wegen des weiten Augenabstandes an erste Stelle der Gruppe — die Figur ist Copie und ohne Wiederholung. — Bezeichnender Weise schliesst die erste ältere an die Aegineten sich anlehnende Reihe mit einem noch dem Perserschutt angehörigen originalen Kopf[1]). Der Einfluss der neuen Schule wird also, was schon wie früher bemerkt nach dem Beispiel des Harmodios wahrscheinlich ist, gegen Ende der Perserkriege sich geltend gemacht haben. Jene ältere Reihe hebt an mit einem ebenfalls im Perserschutt gefundenen originalen Kopf (8); er zeichnet sich durch auffallend grosse Maasse aus, und kann schwerlich jünger sein als die Aegineten; er gehört jedenfalls noch dem VI. Jahrhundert und kann zeigen, wie weit die Attische Kunst der Aeginetischen in Bezug auf die Durchbildung des Gesichts und die Wiedergabe seelischen Ausdrucks überlegen war.

---

[1]) No. 20: Auge bis Kinn = 84½; man erwartet hierzu eine Höhe der ganzen Figur von 1,267½ (84½ × 15). An dem jetzt mit dem Kopf zusammengesetzten Torso misst die Oberhöhe 617½; die Verdoppelung dieses Maasses zur Figurenhöhe ergäbe nur 1,235; die Unterhöhe müsste also grösser gewesen sein als die Oberhöhe, was durchaus möglich ist. Allein das Maass 1,235 entspricht auffallend genau der Höhe von 2½ Ellen à 495 (1,237½), und weiter ist die Brustwarzendistanz ziemlich genau ⅛ dieser Höhe, ein Verhältniss, das gerade in Athen wiederholt zu belegen ist, z. B. bei den Tyrannenmördern. Ich möchte also glauben, dass der ursprünglich zugehörige Kopf die gleiche Scheitelhöhe, vermuthlich einen etwas andern Hals und ein etwas geringeres Maass für Auge bis Kinn hatte. — Die Disharmonie der Maasse allein mag den Glauben an die Zugehörigkeit des Kopfes aus dem Perserschutt nicht erschüttern, aber es kommt anderes hinzu. Der Kopf kann nicht anders aufgesetzt werden, als er jetzt sitzt, denn die Bruchstelle des Halses passt an einer Stelle so auf die Bruchstelle des Torsos, dass sich der Kopf nicht weiter verrücken lässt; nur dieser eine Gesichtspunkt war maassgebend für die Zusammensetzung (Att. Mitthlg. XIII 226 XV 19). Der Kopf sitzt gerade aufrecht, ohne die leiseste Neigung vorüber, wie im Schema des strengen Archaismus, was um so mehr auffällt, als er ausserdem nach der Spielbeinseite statt wie üblich in der ganzen älteren Kunst nach der Standbeinseite gedreht ist. Befühlt man mit dem Finger die erhaltene Halspartie am Torso, so bemerkt man an der Art der Schwellung, dass der rechte Kopfnicker ein wenig aufgerichtet ist, während der linke fällt; der zugehörige Kopf war also wie zu erwarten ein wenig nach der Standbeinseite gedreht oder gedreht und geneigt. Ferner passt der Hals des Kopfes an der rechten Seite nicht zum Torso, auch stimmen die Richtungen der Halswände vorne nicht überein. Selbst wenn es erlaubt wäre, den Kopf zu verrücken, allerseits würde man die Halswände nicht in Einklang zu einander bringen können. — Dass der Eindruck der Figur, wie sie sich jetzt darstellt, unerfreulich und unharmonisch ist, darüber dürfte nur eine Meinung sein. Der Kopf hat harte, scharf umrissene Formen mit sorgfältig gezeichnetem Detail (vgl. die kleinen Löckchen im Nacken) und erscheint im Ausdruck etwas starr, während die Formen des Torsos jugendlich weich und zart gerundet sind und den Reiz individuellen beweglichen stimmungsvollen Lebens haben. Aehnliches bemerkt Lechat, der das Missverhältniss zwischen Kopf und Körper lebhaft empfunden hat; Bullet. de corresp. Hell. 1888 S. 435.

Digitized by Google

Weiter finden sich ältere Köpfe zusammengestellt (34—40), bei denen die Gesichtshöhe nicht mit Sicherheit anzugeben ist, ein Umstand, der das Urtheil erschwert. Gleichwohl spricht sich in den vier an letzter Stelle angeführten der Einfluss der neuen Schule deutlich aus — die Hestia fanden wir auch schon in der Figurentabelle unter den unmittelbar Beeinflussten[1]). Der Dornauszieher rückt dagegen in nächste Nähe des Apoll von Olympia, sicher noch höher hinauf wegen des starken Ohrenabstandes und des weiten Maasses Nase bis Nacken die Neapler Bronze, trotz ihres verhältnissmässig geringen Augenabstandes, worüber schon gesprochen wurde. Wie der Londoner Kopf (36) zu beurtheilen sei, bleibt dahingestellt.

Es folgen drei Gruppen von Köpfen mit erhöhter Haargrenze (41—73), die auf Polyklet und den Meister des Omphalos-Apoll zuführen, und sich am Schluss deutlich berühren mit dem Kanon dieser Meister (Augenabstand: Auge bis Kinn = 4 : 5, : Gesicht = 1 : 2). Für diese sind mehrere Stützpunkte gegeben durch Köpfe mit erhaltener Figur, denen in Folge dessen ihr Platz schon angewiesen ist; an diese liessen sich leicht andere anschliessen. Dennoch ist bei allen jüngeren Beispielen dieser Gruppe das Urtheil nach den Zahlen allein wenig zuverlässig, weil auch in nachpolykletischer Zeit ganz ähnliche Verhältnisse wiederkehren. Ich musste, um consequent zu sein, oft auf geringfügige Erweiterungen des Augenabstandes oder Verschiebungen der Haargrenze Rücksicht nehmen, die in Wahrheit vielleicht Unterschiede nicht bedingen. Desshalb finden sich z. B. in der an letzter Stelle angeführten Gruppe zwei Werke (66 und 72), die früher bei Berücksichtigung der ganzen Figur zur Polykletischen Gruppe gestellt werden konnten — von Beiden ist nur je ein Exemplar bekannt. Da sich andrerseits Polyklet ganz nahe mit seinem Vorgänger, dem Meister des Omphalos-Apoll berührt, ist eine Entscheidung darüber, welcher von beiden den maassgebenden Einfluss geübt hat, schwer möglich.

Besondere Beachtung verdient die erste ältere Gruppe (41—59); wir finden darin nur zwei Figuren in Bezug auf das Verhältniss von Auge bis Kinn zur ganzen Höhe ($= 1/16$) der jüngeren Richtung folgen (Hermes von Aigion und Kärntner Jüngling 51 und 53); die übrigen, soweit die Figuren erhalten sind, sahen wir früher conservativ an dem alten Gesetz festhalten (Auge bis Kinn $= 1/15$). Die Gruppe wird vervollständigt durch Köpfe ohne erhaltene Figur. Allen voran geht ein Kopf, der aus Steinhäusers Besitz in das Baseler Museum übergegangen ist[2]). Trotz der schlechten Ergänzung lässt sich das Wesentliche seines Stylcharacters erkennen: der Schädelbogen, die Behandlung des Haares besonders im Nacken, die Stellung des Ohres, die fleischlose Stirn und Schläfe,

[1]) Die Herme Ludovisi (40) wird man auch in Bezug auf den Körper geneigt sein neben den Harmodios zu stellen.

[2]) Bernoulli Baseler Antiquarium No. 1. Der Kopf wird auch erwähnt von Conze Beiträge z. Gesch. d. Gr. Plastik S. 12.

Digitized by Google

alles erinnert auffallend an den Kopf von Myrons Diskobol im Palazzo Lanzelotti, dessen Gesichtstheilung auch derjenigen der Köpfe unserer Gruppe analog zu sein scheint[1]). Der Baseler Kopf war ebenfalls stark nach der rechten Seite gedreht[2]), und da er auch der Grösse nach zum Körper des Diskobols passt, so gehörte er wahrscheinlich einer Wiederholung der Myronischen Figur[3]). An den Diskobol Lancelotti erinnert ferner der Berliner Kopf (45) hinsichtlich der wellenförmig über der Stirn verlaufenden Haargrenze[4]) und der Behandlung des Haares am Hinterkopf: im Uebrigen ist auch dieser Kopf bis zur Unkenntlichkeit ergänzt und überarbeitet. Der Baseler und Berliner Kopf zeigen nah verwandte Verhältnisszahlen; zwischen beiden steht der Kopf einer Herakles-Figur, welche sich im Hof von Palazzo Altemps in Rom befindet und trotz ihrer überlebensgrossen Verhältnisse bisher so gut wie unbeachtet blieb[5]). Die Figur ist abgebildet auf T. I, der Kopf allein auf T. II[6]). Sie ist von einfacher grosser Erfindung. Der Gott sitzt auf seinem über einen Felsen ausgebreiteten Löwenfell in gerader aufrechter Haltung; mit der Linken stützt er die Keule hoch auf, während die vorgestreckte Rechte ein Attribut hält; das linke Bein ist an den Sitz angezogen, das rechte ein wenig vorgesetzt; der Kopf mit dem

[1]) Vgl. oben S. 33. Die Gesichtshöhe des Baseler Kopfes lässt sich wegen der Ergänzung der oberen Stirn nicht feststellen.

[2]) Die Gesichtshälften sind ungleich; die Flächen fallen nach der rechten Seite hin stark ab und das Kinn ist nach rechts verschoben; das Gesicht wird dadurch, gerade von vorn gesehen, schief und macht den Eindruck, als ob es nach der rechten Seite zu verbogen wäre. Die rechte Kopfseite und das rechte Ohr ist vernachlässigt, der linke Augapfel ist voller als der rechte. Unterhalb des rechten Ohres ist das Fleisch in Folge starker Drehung des Kopfes etwas zusammengepresst, während man an der linken Seite des Halses, soweit dieser antik ist, die starke Anspannung des Kopfnickers erkennt. — Die schiefe Anlage des Kopfes wird von Einfluss gewesen sein auf den Ohrenabstand, der unnatürlich gross ist.

[3]) So zuerst Helbig Bullet. dell' Inst. 1870 S. 12.

[4]) Deutlich zu erkennen z. B. auf der Abbildung des Diskobols bei Collignon Sculpt. Grecq. T. VI. Ein jüngeres Beispiel für diese Haarlinie über der Stirn bietet der schöne Pariser Kopf (48); indess wird hier die Haarlinie von den Wurzeln der aufrecht stehenden Haare gebildet, wie ganz ähnlich bei einem der Reiter des Parthenon-Frieses. Der Pariser Kopf ist abgebildet auf T. IV, früher Gazette arch. 1887 Pl. X Fröhner Mus. de France 37. Ergänzt ist die Büste, die Spitze der Nase, und, wie man am Profil sieht, der ganze Oberkopf. Der Ergänzer hat die am Hinterkopf deutlich erkennbare Binde vorne nicht fortgesetzt.

[5]) Matz-Duhn Ant. Bildw. I 32, 123 Clarac 802 F 1988 A. Furtwängler erwähnt die Figur beiläufig in Roschers Lexikon S. 2182 als italisch.

[6]) Der obere Theil des Kopfes war gebrochen; der Bruch geht unter dem linken und über dem rechten Auge. Die Ergänzungen sind schwer festzustellen, weil der Marmor wie bei allen Antiken des Palazzo Altemps künstlich gebräunt worden ist. Sicher ergänzt ist die Nase, der vordere Theil der rechten Hand mit den Aepfeln, der obere Theil der Stütze auf dem rechten Bein, der obere Theil des Löwenkopfes mit dem grössten Theil der Keule, ein grosses Stück auf der Rückseite der linken Schulter. Die linke Hand mit dem oberen Theil der Keule scheint antik zu sein, ebenso im wesentlichen beide Arme und Beine, aber sie waren mehrfach gebrochen. Jedenfalls kann kein Zweifel sein, dass die Restaurationen nur Unwesentliches betreffen, abgesehen von dem Attribut in der rechten Hand. Ich habe die Figur früher untersucht unter Beihülfe von Herrn Winnefeld und Herrn Petersen, dem ich auch für die Besorgung der Photographien zu Dank verpflichtet bin. — Die Angaben über Ergänzungen bei Matz-Duhn sind unzuverlässig.

Digitized by Google

fein geschwungenen Hals ist wie der Körper aufrecht, und geradeaus gerichtet. Die vornehme Haltung der ganzen Figur verräth eine strenge ernste Kunst. Die Körperformen sind mehr im Grossen angelegt, als sauber und peinlich ausgeführt; ihre Behandlung ist gleich weit entfernt von der pedantischen gewissenhaften Strenge der Aegineten, wie von dem sicheren und zielbewussten Schematismus eines Polyklet. Unfreier fast und nicht ohne einen Rest archaischer Gewohnheit ist die Behandlung des Kopfes; das Haar ist namentlich über der Stirn in sorgfältig gedrehte Löckchen gelegt; Stirn und Schläfen sind wie bei dem Baseler Kopf hager — ein Merkmal strenger Zucht, körperlich und geistig; auch die Wangen sind nicht weich und gleichmässig voll, sondern fast herbe und streng; doch das schon tief liegende Auge scheint den Liebreiz höchst individuellen Ausdrucks den Zügen mitzutheilen. Die Figur ist ein Bild edler stolzer Männlichkeit, aber das Leben darin scheint noch verhalten und verschlossen, weil die schillernde Stimmung des Moments, die feine Beweglichkeit von Nerv und Muskel, kurz das, was sich vielleicht als animi sensus bezeichnen lässt, nicht zum Ausdruck gebracht ist. Ich bin geneigt, den Meister des Werks in Athen zu suchen, und werde darin bestärkt durch Attische Vasenbilder, auf denen die Figur analog wiederkehrt[1]); auch Münzen wiederholen sie, gewiss ein Zeichen ihrer Bedeutung[2]). — Ein Urtheil darüber, ob speciell Myron mit dieser oder mit andern in der Tabelle folgenden und der gleichen Gruppe gehörigen Figuren und Köpfen in Verindung zu bringen ist, wird besser zunächst von eingehendem Studium des Diskobols Lancelotti abhängig

[1]) So namentlich auf einer anbei abgebildeten Vase, nach Panofka Berlin. Winckelm. Progr. 1847 Tafel No. 7; Panofka sah die Vase bei einem Kunsthändler; wo sie sich jetzt befindet, weiss ich nicht anzugeben. Der gleiche Typus des Herakles kehrt wieder, nur freier variirt, auf der Meidias-Vase (Gerhard Akad. Abhandlung T. XIV. Vorlegebl. Ser. IV 2, 1), und auf einer Vase freien rothfigurigen Styls im Britisch. Museum (E 243 Cyrenaica, abgeb. Transactions of the R. Society of Literature 2. Ser. Vol. IX pl. 4); in den beiden letzten Fällen ist das Hesperiden-Abenteuer dargestellt.

[2]) Münze von Croton, Gardner Types of Gr. coins Pl. V, 2 Head Synopsis of the contents in the Br. Mus. Pl. 25, 19, Friedlaender und Sallet d. Königl. Münzk. T. VIII, 761; die obige Zeichnung ist von H. Becker nach einem galvanoplastischen Abdruck des schönen Londoner Exemplars gemacht; H. Gaebler hat dabei dankenswerth ge-

Digitized by Google

gemacht, das mir wenigstens beharrlich versagt worden ist[1]). Myronische Richtung ist nach dem Gesagten besonders im Anfang der Gruppe unverkennbar; weiter abwärts kann seine Schule betheiligt sein; nach Athen weisen ohnedies die Parthenon-Metopen. Während der Schluss der Reihe wegen der stark verminderten Verhältnisszahlen deutlich auf die Mitte des V. Jahrhunderts zuführt, muss der Anfang noch an die Perserkriege hinanreichen; noch älter wird der Neapler Apoll sein, der seinem Styl nach den Olympia-Sculpturen und der Figur des Stephanos verwandter ist, als den Figuren jener Reihe.

---

rathen und geholfen. — Vergleichen lässt sich auch der Pan mit aufgestützter Keule auf Arkadischen Münzen; Gardner Types Pl. VIII, 32.

[1]) Der schöne Londoner Perseus-Kopf (50), der wie der Hals zeigt zu einer lebhaft bewegten Figur gehört hat, scheint Myronischer Art verwandt; abgebildet S. 77 vgl. oben S. 31. An der zuerst von Murray ausgesprochenen Deutung auf Perseus kann wegen der Flügelkappe kein Zweifel sein (Journ. of Hell. Stud. 1881 Pl. IX S. 55). Das hohe Alter des Kopfes hat erkannt Klein Bullet. della Comm. Com. XVIII 1890 S. 231, woselbst T. XIII eine in Rom befindliche Wiederholung abgebildet ist. Ein Perseus des Myron ist bezeugt Paus. I 23, 7; die Nachricht, dass auch Pythagoras einen Perseus geschaffen habe (Dio Chrysost. 37, 10), ist mit Vorbehalt aufzunehmen; vgl. Klein Arch. Epigr. Mitthlg. a. Oest. VII, 68 L. Urlichs Gr. Kunstschriftst. S. 48. — Der 1888 in Sorrent gefundene Faustkämpfer (46) wird zum ersten Mal abgebildet auf T. III; der Kopf oben S. 68. Die Figur ist gut erhalten; es fehlt der linke Unterarm und das Glied; neu ist der Stamm hinter der Herme, diese selbst aber alt; die Beine und der Kopf nebst Hals waren gebrochen. An der Basis die Inschrift: Ἀφροδισεὺς Κωβλα[νος] εἰργάσατο; sie weist auf das erste nachchristliche Jahrhundert; vgl. Barracco Notizie degli Scavi 1888 S. 289 Sogliano Atti dell' Academia di Napoli 1889 S. 35 ff. (mir nicht zugänglich) Hülsen Röm. Mitthlg. IV 1889 S. 179 ff. — Der Kopf scheint manches zu enthalten, was der Praxitelische Hermes zur Reife bringt; der Körper ist von schweren und auffällig vollen Formen, welche die Muskulatur fast verhüllen oder doch ihre Wirkung auf die Oberfläche des Körpers nur beiläufig veranschaulichen; der mächtige Nacken zeigt die für einen Faustkämpfer characteristische Schwellung des Kappenmuskels. Studium nach dem Leben ist unverkennbar, darum überrascht die Figur durch Eigenartiges. Die Stellung ist noch ungelenk, alterthümlich namentlich die Behandlung des Beckens und des Haares.

Digitized by Google

Die verschiedenen Strömungen lassen sich jetzt besser verstehen als früher. Gegen Ende der Perserkriege sehen wir in Athen zwei Richtungen einander gegenüber stehen: eine aus älterer Zeit sich herleitende Stylrichtung, die dadurch Fühlung zu bekommen sucht mit der zeitgenössischen Kunst, dass sie der Symmetrie eines jüngeren bahnbrechenden Meisters folgt; das sind die Tyrannenmörder und ihr Gefolge[1]). Dieser Richtung gegenüber, und im Gegensatz zu jenem Meister, Myron, der im übrigen formgewandt und beweglich, gerade in der Symmetrie streng am Alten festhält. Jener Meister aber, der wie die Stephanos-Figur zeigt, besonders durch starke Verkleinerung des Kopfes zuerst eine auffällige und gemeinverständliche Aenderung der Symmetrie herbeiführte, kann schwerlich ein anderer gewesen sein, als Pythagoras, der Rivale Myrons, dem die Alten zuschrieben, er habe es zuerst abgesehen auf Rythmus und Symmetrie[2]).

Die angeführten Thatsachen der Zahlenverhältnisse zeigen, dass Furtwänglers Annahme, der Kanon der Stephanos-Figur sei die 'Vorstufe zum Kanon des Polyklet'[3])

[1]) Dazu rechne ich den Wagenbesteiger und die Herme Ludovisi.

[2]) Diogen. Laert. VIII 1, 25 πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι. S. oben S. 5

[3]) 50. Berl. Winckelmannsprogr. 1890 S. 149.

Digitized by Google

richtig ist; aber sie zeigen weiter, dass er nicht die unmittelbare, nicht die 'nothwendige Vorstufe' gewesen ist, sondern dass diese vielmehr in der Figur des Omphalos-Apoll zu suchen ist[1]). Auch die von Polyklet ganz verschiedenen Körperverhältnisse und die nicht minder abweichende Behandlung der Formen bei der Stephanos-Figur verbieten in ihr die unmittelbare Vorstufe zu Polyklet zu suchen. Damit fällt die Annahme Furtwänglers, dass Hagelaidas der Schöpfer dieser Figur gewesen sei. Der Einfluss ihres Kanons auf Athen würde sich ohnedies, wenn sie der Schule von Argos entstammte, nicht ganz leicht erklären.

In der Figur des Stephanos stellt sich die kühnste Umwälzung dar, welche vielleicht bis Lysipp die Griechische Plastik erfahren hat. Zeigt uns die Aeginetische Kunst — nur diese giebt den Ton an gegen Ende des VI. Jahrhunderts — eine Figur mit allem Detail der Knochen- und Muskelbildung in peinlicher Sorgfalt, wie es sich dem gleichsam sorgfältig tastenden Auge eines in unmittelbarer Nähe aufgestellten Beschauers darbietet, so verzichtet der Meister der Stephanos-Figur in geradem Gegensatz hierzu auf das Detail und scheint die Figur vielmehr aus der Entfernung zu sehen: er giebt lang ausgezogene Linien der seitlichen Conture und weite Flächen am Körper, unter deutlicher Beachtung von Licht- und Schattenwirkung. Während die Aegineten sich die Figur wie von innen heraus construiren und sie dann zeichnend darstellen, sieht dieser mit dem Auge eines Malers, den die Figur nur so weit interessirt, als sie sich in Luft und Licht darstellt. Daher dort Knochen und feste compakte Muskeln, hier Haut und weiches Fleisch, dort unfreie und eckige Bewegung, hier gefällige Eurythmie und zufällige Haltung wie nach dem Leben[2]). Dort ein gedrungener Körper mit grossem Kopf, hier mehr schlanke Formen — die Unterhöhe grösser als die Oberhöhe — und

---

[1]) In der Meinung, dass die Stephanos-Figur eine Art Muster- und Studienfigur gewesen sei, an der neue Proportionsgesetze zur Anschauung gebracht seien, und dass die Figur zu Polyklet in irgend einer Beziehung stehe, begegnen sich schon Brunn (Künstlergesch. I 596 ff.) und Kekulé (Gruppe d. Künstlers Menelaos S. 23); Conze wollte früher darin Polyklets Musterfigur selbst erkennen (Beitr. z. Gesch. d. Gr. Plastik S. 29); Kekulé hält den Omphalos-Apoll für 'der Richtung des Pasiteles in vieler Beziehung analog' (a. a. O. S. 30). Mir scheint, die angeführten Gedanken haben vieles gemein mit dem Resultat der obigen Untersuchung. — Apollo stellt die athletische Figur des Omphalos-Apoll gewiss nicht dar; mit Recht nennt sie Conze 'ein Ideal männlicher Körperschöne voll gewaltiger Kraft und Mächtigkeit des Baus' (a. a. O. S. 18). Ist Hagelaidas, der Lehrer Polyklets, ihr Schöpfer — freilich nicht derselbe Hagelaidas, der im VI. Jahrhundert Siegerstatuen fertigte (Robert Arch. Märchen S. 95) — so liegt dieser berühmten Figur gegenüber der Gedanke an den Herakles Alexikakos nahe. Ausführen kann ich diesen Gedanken hier nicht; ich bemerke nur, dass der aufgebundene Zopf dem Herakles so gut eignet, wie sterblichen Jünglingen (Wagenbesteiger, Aegineten); Herakles trägt ihn entsprechend auf dem Albanischen Relief der Apotheose. Eher vermisst man, falls die Figur Apoll vorstellt, die herabhängenden Locken.

[2]) Kekulé hebt hervor, dass der Körper der Stephanos-Figur sorgfältige Benutzung des Modells zu verrathen scheine (Gruppe d. Künstlers Menelaos S. 24, 37).

Digitized by Google

ein kleiner Kopf; dort steht der Nabel übermässig tief, hier gerade im Gegentheil unnatürlich hoch, wodurch der Körper für das Auge übersichtlicher gegliedert wird. — Mir scheint, dass die Stylrichtung der Stephanos-Figur, die in bewusstem Gegensatz tritt gegen die einseitig plastische Auffassung der Aegineten, erst recht verständlich wird aus der Nachricht, wonach ihr Schöpfer Pythagoras zugleich Maler und Bildhauer war. Es wird nicht Zufall sein, dass gegen den Anfang des V. Jahrhunderts auch in der Vasenmalerei das zeichnerische Muskel-Detail, welches durch die lineare Gliederung der Körperoberfläche in der Aeginetischen Plastik angeregt war[1]), zu schwinden beginnt. — Die neue Stylrichtung stellt sich in der Stephanos-Figur fertig dar, sicher zielbewusst und programmartig bis zur äussersten Consequenz durchgeführt, wie später ein anderer Styl im Doryphoros des Polyklet, und vielleicht gerade desshalb erscheinen solche Figuren nüchtern und lassen uns kalt; sie geben nichts mehr zu denken. Pythagoras, der Maler, spricht hier deutlich aus, was andere vor ihm dunkel empfunden haben; sein Styl ist vorbereitet, für uns erkennbar im Neapler Apoll und in den Olympia-Sculpturen, hier am auffälligsten, weil er noch täppisch und unbeholfen auftritt[2]). — Von Pythagoras wird hervorgehoben, er habe zuerst auf das Haar sorgfältig geachtet (capillum diligentius expressit Plin. 34, 59); dies kann nicht anders verstanden werden, als von einem Fortschritt gegenüber der steifen archaischen Stylisirung des Haares. Gerade in dieser Hinsicht zeichnet sich der Kopf der Stephanos-Figur aus, selbst vor jüngeren Köpfen: nicht nur ist die künstliche Frisur aufgegeben, sondern das Haar fällt unterhalb der Binde lose und unregelmässig ins Gesicht, ohne dass eine bestimmte Zeichnung zu erkennen wäre, das älteste Beispiel einer freieren Behandlung[3]). Bei Plinius werden dem Künstler zwei Figuren von Jünglingen zugeschrieben, die in der einen Hand einen Gegenstand hielten; auch das stimmt gut zu der Stephanos-Figur[4]).

---

[1]) Vgl. Jahrb. VII 1892 S. 138.

[2]) Brunn hebt am Ostgiebel von Olympia hervor den Mangel jeglicher Bestimmtheit 'in der Bezeichnung des Knochengerüstes', sowie im Allgemeinen den Mangel an 'plastischer Stylisirung'. Er sagt: 'Hier ist die Grundanschauung, von der der Künstler ausgeht, eine durchaus malerische: sie ist auf den Schein, die äussere Erscheinung der Dinge, nicht auf den Kern, das Wesen gerichtet' (Sitzungsber. d. Bair. Ak. d. W. 1877 I S. 9). Das Gleiche gelte vom Westgiebel: 'der günstigere Eindruck hier wie im Ostgiebel ist ausschliesslich auf Rechnung der malerischen Wirkung der Oberfläche in ihrer äusseren Erscheinung zu setzen, während die Mängel mehr unter der Oberfläche, in dem nicht genügenden inneren Verständniss zu suchen sind' (Sitzungsber. 1878 IV S. 448).

[3]) Besonders deutlich an dem gut erhaltenen Kopf im Lateran; nur in der mehr regelmässigen Behandlung der Locken am Oberkopf ist noch archaische Gewohnheit zu erkennen.

[4]) 34, 59: fecit puerum tenentem tabellam et mala ferentem nudum; vgl. Urlichs Rhein. Mus. 1889 S. 261 ff. — Die Notiz: hic primus nervos et venas expressit, zielt auf die Besonderheit einer Figur, denn Muskeln und Adern waren lange vor Pythagoras zum Ausdruck gebracht (Brunn, Künstlergesch. I 140). Winckelmann hebt wiederholt an Götterfiguren hervor das Fehlen von Nerven, Adern und Sehnen, welche sich in der Blüthe der Jahre wenig äussern. Alter und Krankheit lassen

Digitized by Google

Für die chronologische Beurtheilung der Olympia-Sculpturen bin ich oben ausgegangen von der Figur des Apoll aus dem Westgiebel; diese so gut wie der Kopf (IV. 18) sind noch unbeeinflusst von dem Kanon der Stephanos-Figur. Der Apoll ist grösser als alle andern Giebelfiguren und steht in völlig aufrechter Haltung; fast alle andern Köpfe, die in Betracht kommen können, gehören zu lebhaft bewegten Figuren. Strenges Ebenmaass kann man hier nicht erwarten, weil der Künstler die constructiven Elemente der Köpfe wenig maassvoll behandelt hat, um desto rücksichtsloser die Leidenschaft im Gesicht zum Ausdruck zu bringen. Die Gesichtshälften sind ungleich; die dem Beschauer abgewendete Seite ist meist verkürzt; die Augen sind ungleich; die Lage der Haargrenze ist überall verschieden: schon aus diesem Grunde konnte ich die Köpfe in den Tabellen nicht berücksichtigen, und trage desshalb hier das Wesentliche nach. Im Ganzen ist der Augenabstand etwas geringer in den Giebeln im Vergleich zum Apoll, während die Metopenköpfe keinen wesentlichen Unterschied zeigen. Die mittlere Zahl der männlichen Köpfe des Westgiebels H G C — bei H C liegt die Haargrenze höher, bei G tiefer als beim Apoll — nähert sich in Bezug auf den Augenabstand mehr der Reihe der durch den Kanon der Stephanos-Figur beeinflussten Köpfe, als der Apoll; dafür aber ist der Ohrenabstand bei G abnorm gross, und desgleichen die Entfernung Nase bis Nacken bei H G grösser als beim Apoll[1]). Bei den weiblichen Köpfen des Westgiebels M E sind alle Dimensionen beträchtlich geringer als beim Apoll; Beide haben höhere Haargrenze und die Gesichter sind verzerrt. Umgekehrt liegt die Haargrenze weit tiefer als beim Apoll bei dem weiblichen Kopf des Westgiebels F, es ist der einzige in ruhiger Haltung: auch hier ist der Augenabstand geringer; Ohren und Nacken sind durch Haar verdeckt. — Man sieht, die Verhältnisse widersprechen sich vielfach. Immerhin ist bemerkenswerth, dass die wichtige Dimension des Augenabstandes in den Giebeln durchweg kleiner, nicht grösser ist als beim Apoll. Dies mag uns bestimmen, die Giebel nicht zu hoch hinauf zu rücken, keinesfalls ins VI. Jahrhundert[2]).

---

unter schlaffer Haut Muskeln und Adern besonders auffällig hervortreten; es liegt daher nahe bei jener Nachricht an den berühmten Philoktet zu denken. In den Olympischen Giebel-Sculpturen drängen sich Muskeln und Adern dem Auge nicht auf; als charakteristisch hebt Brunn indess von einer Kentaurengruppe hervor, dass 'die Falten an den Fingergelenken, die Adern und Sehnen eine eingehende Berücksichtigung gefunden haben' (Sitzungsber. 1878 IV S. 448). Hier wird die Barbarennatur des Kentauer auf solche Weise gekennzeichnet. Aehnlich wird auch Pythagoras Alter und Krankheit auffällig charakterisirt haben — und zwar er zuerst, und in scharfem Gegensatz dazu die Jugend gebracht haben, die Jugend an der Grenze von Knabe und Jüngling. Die Stephanos-Figur bestärkt in dieser Auffassung.

[1]) Klein ist auch der Augenabstand des Kladeos C, der aber eine ganz abnorme Entfernung von Nase bis Nacken hat.

[2]) Die Unzulänglichkeit der periegetischen Tradition über die Urheber der Giebel hat zuletzt dargelegt Reisch d. Dionysos d. Alkamenes Eranos Vindobonensis S. 15ff. Wenn jene Tradition nicht

Digitized by Google

Prüfen wir jetzt die Verhältnisszahlen der jüngeren Köpfe der Tabelle IV. Den Köpfen, welche sich namentlich in Bezug auf die Verhältnisszahl für den Abstand der äusseren Augenwinkel um Polyklet gruppiren (74—84), sind angeschlossen fünf Diadumenos-Köpfe, bei denen sich wegen der Binde im Haar die Gesichtshöhe nicht angeben lässt (85—89). Die beiden ersten, der Diadumenos Farnese und der Londoner Kopf, gehören vor die Polykletische Zeit; über den weiten Augenabstand des Diadumenos Farnese und über das Verhältniss der Gesichtsmaasse zur ganzen Figur wurde bereits früher gesprochen. Zum Vergleich für die drei übrigen sind am Schluss die Zahlen des Diadumenos Vaison wiederholt, von dem jene sich nur durch das geringere Maass des Ohrenabstandes und der Entfernung Nase bis Nacken unterscheidet.

Weiter finden sich in der Tabelle sechs kleinere Gruppen von Köpfen aus nachpolykletischer Zeit etwa bis zum Ende des IV. Jahrhunderts (90—125), endlich Köpfe, die noch jüngerer Zeit gehören (126—141). Die zeitliche Anordnung trifft, wie ich glaube, ungefähr zusammen mit der allgemein üblichen; persönliche Auffassung soll sie nicht veranschaulichen. Einigen Köpfen hat schon das früher besprochene Verhältniss des Gesichts zur Figurenhöhe ihren Platz angewiesen[1]). Da wie früher bemerkt die

---

wäre, würde man je die Giebelsculpturen an die Parthenon-Zeit hinan gerückt haben? — Von welcher Seite ich auch versucht habe, ihre Kunst zu ergründen, in Bezug auf Bewegung, Körperformen und Gewandbehandlung, alles führt auf denselben frühen Zeitansatz, der sich aus den Verhältnisszahlen ergiebt; dies grosse Gebiet freilich hier auch nur zu streifen, ist unmöglich. Auch die Architektur des Tempels empfiehlt jenen Ansatz. Dörpfeld bemerkt Olympia Baudenkmäler S. 20: 'Man muss allerdings gestehen, dass man aus den Kunstformen diese Bauzeit (nämlich die Jahre 468—456) nicht hätte bestimmen können. Denn der Tempel steht in allen seinen Einzelheiten vorpersischen Bauten wie dem alten Athena-Tempel auf der Akropolis und dem Tempel auf Aegina so nahe, dass wohl Niemand grosse Bedenken tragen würde, den Zeus-Tempel nach seinen Formen noch ins VI. Jahrhundert zu setzen. Ich wüsste an dem ganzen Tempel auch nur ein Profil anzugeben, welches nicht mehr für das VI. Jahrhundert zu passen scheint, nämlich das Antenkapitell des Pronaos. Die doppelt geschwungene Linie des Kymas weist schon entschieden auf eine jüngere Periode hin.' — Kekulé vergleicht die Olympia-Sculpturen mit Werken wie der Dornauszieher, der 'eine etwas ältere Stufe desselben Typus' als der Apoll darstelle, und die Metopen von Selinunt (Arch. Ztg. 1883 S. 230ff.). Der Vergleich, den hinsichtlich der zeitlichen Zusammengehörigkeit jener Werke die Verhältnisszahlen jedenfalls als richtig erweisen, liegt wie mir scheint schon im Sinne eines frühen Zeitansatzes der Olympia-Sculpturen. Kekulé sagt vom Dornauszieher gewiss mit Recht, dass hier das archaische Gepräge weit über das hinausgehe, was von archaischen Zügen in dem Kopf der Stephanos-Figur vorliege (S. 237). — Brunn findet in der Haarbehandlung des Westgiebels mehrfach 'archaische Stylisirung'; er sagt, dass der Apollo-Kopf wirke 'wie ein Werk archaischer Kunst' (Sitzungsber. d. Bair. Akad. d. Wiss. 1878 IV S. 451, 453). Zuletzt hat Furtwängler über die Olympia-Sculpturen gehandelt, und als Entstehungszeit angenommen 'die unmittelbar vor 457 liegenden Jahre'; (Zu d. Olymp.-Sculpturen S. 86). Am wenigsten kann ich ihm darin beistimmen, dass die Entstehung um 460 durch den Vergleich mit der Vasenmalerei empfohlen werde.

[1]) So 135 und 136. Den ausruhenden Satyr (122) habe ich trotz des im Verhältniss zur Figurenhöhe grossen Gesichts (Tab. I 59) in der Praxitelischen Reihe gelassen, weil zu dieser die Verhältnisszahlen stimmen.

Digitized by Google

Köpfe möglichst nach ungefähr gleicher Lage der Haargrenze gruppirt werden mussten, ist die Anordnung im Einzelnen nicht frei von Willkür. Deutlich unterscheiden sich bis ins IV. Jahrhundert zwei Richtungen: abnehmende Augenweite mit Lysipp (100), zunehmende mit Praxiteles an der Spitze (124). Manche Beispiele mögen noch der Parthenon-Zeit nahe stehen; dies kann wegen ihres Stylcharakters als sicher gelten von den Köpfen der Reihe mit zunehmendem Augenabstand 115, 116, 117; in einer bestimmten Schulrichtung der attischen Kunst müssen die Breitenverhältnisse des Gesichts sich schon bis gegen Ende des V. Jahrhunderts beträchtlich erweitert haben, wie man aus dem Beispiel des Diskobols der Sala della Biga (125) sieht. — Es überrascht in dieser Reihe mit erweitertem Augenabstand auch Köpfe zu treffen, die gewöhnlich als Skopasisch bezeichnet werden (112, 113, 114). Andrerseits verdient hervorgehoben zu werden, dass der Eubuleus (94) sich unter den Köpfen mit geringer Augenweite befindet. Obschon Ohr und Nacken durch das Haar verdeckt sind, zeigt doch die Lage der übrigen Messpunkte, dass der Meister dieses Kopfes von der Anlage des Gesichts eine völlig andere Vorstellung hatte als Praxiteles. Wie sehr dieser sich in der Anlage des Gesichts wiederholte, sieht man aus dem Beispiel des Londoner Kopfes (123); auch den Londoner Apoll (118) kann man vergleichen, wo nur die Haargrenze dem Charakter des Gottes entsprechend erhöht ist. — Sehr gering ist der Augenabstand bei den Söhnen des Laokoon und den Galliern (126 ff.); ob bei Letzteren damit eine Eigenthümlichkeit der Race zum Ausdruck gebracht werden soll, bleibt dahingestellt.

Die Tabelle der weiblichen Köpfe (V) ist, so weit dies möglich war, nach dem gleichen Princip angelegt wie diejenige der männlichen[1]). In der ersten ältesten Gruppe habe ich einige Köpfe der Akropolis-Funde nach den Winterschen Maassen einrangirt. Aus dem Beispiel des sogen. Samischen Kopfes (10) sieht man, dass nicht ausnahmslos die Maasse erst in jüngerer Zeit gering sind; die Augenweite entspricht hier ungefähr der in der Parthenon-Zeit üblichen; auch für den Kanon, aus welchem ich die Gesichtstheilung der Hera von Olympia herleitete, ergab sich die Augenweite als nur der halben Gesichtshöhe entsprechend (S. oben S. 21). — Im Ganzen meint man mehr höhere Zahlen für den Augenabstand wahrzunehmen, als bei den männlichen Köpfen, während bei diesen der Ohrenabstand etwas grösser ist. Thatsächlich ist die Zahl der Beispiele gering, wo die Augenweite im Verhältniss zu Auge bis Kinn und zur Gesichtshöhe kleiner ist als bei Polyklet, d. h. als 80 und 100. Ich erkläre dies aus dem Material,

---

[1]) Bei den Köpfen No. 40 und 41 bildet nicht die Haargrenze den oberen Abschluss des Gesichts, sondern Kopfbinde und Haube.

Digitized by Google

das grössere Lücken aufweist als bei den männlichen Köpfen, und nicht daraus, dass der natürlichen Anlage des weiblichen Gesichts Rechnung getragen sei. Denn nicht wenige weibliche Köpfe, die man geneigt sein wird, aus stylistischen Gründen um die Parthenon-Zeit zu gruppiren, folgen in Bezug auf die Augenweite dem gleichen Gesetz wie die männlichen. — Schwerlich ist der Charakter der Gottheit von Einfluss auf den Augenabstand. Wir finden in der Tabelle Aphrodite mit grossen und kleinen Augen, desgleichen Artemis- und Athena-Köpfe. Die Hera Ludovisi (34) hat grosse, die Hera Pentini (49) geringe Augenweite. Bei dem Ludovisischen Kopf ist die Augenweite grösser als bei den sicher älteren Köpfen (35 und 36), mit denen er zusammengeordnet werden musste; hier also, so scheint es, ist die Hera vorzugsweise mit grossen Augen ausgestattet. Aber wir wissen nicht, wann dieser Kopf entstanden ist. Ein sicher später Kopf der Athena (des Eubulides? 76), der sich anlehnt an Werke etwa aus der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts, hat gleichwohl einen für diese Zeit unerhört weiten Augenabstand; das gleiche gilt von der Münchener Artemis (80), deren weiter Augenabstand in sichtbarem Widerspruch steht zu den übrigen Verhältnissen, worüber früher gesprochen wurde (S. 65). Weder die bisher beobachteten Gesetze der Symmetrie, mit deren Hülfe die Kunst allmählich die Formen der Natur bindet und sich ihr unterthan macht, noch der gleichmässige Fortschritt in der Beobachtung und Auffassung der natürlichen Form selbst lässt die Darstellung der Gottheit besonderen Gesetzen unterworfen erscheinen. Für den willenlos und naiv schaffenden Künstler sind Beide, Gottheit und Mensch, Gebilde der Natur und dem gleichen Gesetz unterthan. Der spätgeborene, bewusst schaffende Künstler mag auch die Gottheit bewusst mit besonderen Vorzügen ausgestattet haben; er mag sich vorgestellt haben, dass die Göttin weit blickt mit grossen hellen Augen. Jedoch er weiss auch, dass Werke aus der Kindheit der Kunst, deren hervorstechende Eigenthümlichkeit er gerne nachbildet, grosse Augen haben wie das Kind selbst. — Es ist oft schwer, aus den Formen allein zu erkennen, was kindlich ist und was kindlich sein will, besonders bei dem zarten weichen Gebilde des weiblichen Gesichts, dessen Linien ohne charakteristische Uebergänge verlaufen. In vielem, was früher als nachgeahmt Alterthümlich galt, ist später echt Alterthümliches erkannt; nur nach diesem suchen wir, und finden es. Wir sind geneigt, den Archaismus und Eklekticismus auf die Kleinkunst zu beschränken; aber die Kleinkunst folgt den Impulsen der grossen Kunst, und diese wieder ist das Spiegelbild einer Culturströmung. So gut es neuattische Reliefs giebt — und ihre Zahl ist bedeutend — hat es auch eine grosse neuattische Kunst gegeben.

Digitized by Google

Die dargelegte Entwicklung der Proportionen erscheint als ein Process allmählichen Wachsthums und giebt einen Beleg für die Thatsache, die gleicher Weise bei dem Studium der Formensprache im weiteren Sinne überrascht, dass die griechische Kunst stets anknüpft an Vorhandenes und an der Hand des Gegebenen sich schrittweise in beständigem Ringen und treuer Arbeit vervollkommnet. Die schnelle Entwicklung ist nur verständlich unter der Voraussetzung eines allseitigen Interesses an formalen Problemen, wofür wie ich in der Einleitung gezeigt habe auch die theoretische Auffassung der Kunst in der Literatur Zeugniss ablegt. Kein Kanon stellt sich als durchaus selbständiges und neues Gesetz dar. Selbst ein Künstler wie Pythagoras, der wenn ich ihn recht fasse, in der Symmetrie am kühnsten neuert, scheint z. B. in der Theilung der Höhendimensionen des Gesichts noch auf altem Gesetz zu fussen; andere folgen ihm in den Breitenverhältnissen, behalten aber im Uebrigen Eigenheiten ihrer Schule bei, wieder andere lassen sich nur mittelbar beeinflussen, sodass sich bei diesen die Grenzen des Alten und Neuen völlig verwischen. Nicht desshalb also, weil nicht jeder Kopf ein Gesetz klar erkennen lässt, darf Regel und Gesetz der Proportion überhaupt geleugnet werden. — Die Resultate der Zahlen sind vorsichtig zu wägen; Zahlen orientiren, aber sie können uns keine Wege weisen, wenn wir diese nicht auch mit anderen Mitteln bahnen. In meiner Darstellung konnte ich nur ausnahmsweise, was die Beobachtung der sich entwickelnden symmetrisch gegliederten Form ergab, durch Betrachtungen über die Form im weiteren Sinne ergänzen. Diese einseitige Betrachtungsweise empfinde ich den grossen Werken der Kunst gegenüber lebhaft als Mangel; allein die Grenzen der Untersuchung liessen sich nicht weiter stecken, denn die unter sich verschiedenen Gesichtspunkte, von denen aus ich das, was hier als Resultat eng begrenzter Untersuchung vorgetragen ist, weiter erforscht habe, bedingen verschiedene Gebiete systematischer Untersuchung für sich. Jenen Mangel würde ich noch lebhafter empfinden, wenn ich nicht glaubte in vielem Wesentlichen eins zu sein mit der Meinung anderer oder doch ihren Gedanken nur einen anderen Ausdruck gegeben zu haben.

Antike Kunstschriftsteller haben gesehen, dass die Darstellungsformen der griechischen Kunst sich schrittweise vervollkommnen; eine Neuerung im formalen Ausdruck fassen sie nach peripathetischem Muster als Erfindung, womit sie andeuten, dass es zu bestimmten Epochen allgemein übliche Darstellungsformen gab, und dass diese von einzelnen Künstlern zuerst angewandt wurden. Etwas anders lässt sich die Entwicklung der Proportionen insofern auffassen, als vor ihrem gleichsam organischen Wachsthum der

Digitized by Google

einzelne neuernde Meister und seine Schule mehr zurücktritt; gerade dies ermöglicht die Erkenntniss einer chronologischen historischen Entwicklung. Auch unser Interesse pflegt an dem Persönlichen des Kunstwerks und der Schule zu haften; doch es giebt auf unser Befragen sehr verschiedene Antwort, wenn wir das Gesetz, dem es im Einzelnen folgt, nicht erkannt haben. Möchte unsere Arbeit zunächst der Erforschung des Gesetzes, des Gemeinsamen der Formensprache, gelten! Ihre Geschichte wird das Verständniss für das Wesentliche der Kunst fördern, und 'Geschichte im engern Verstande' erweitert sich so zum 'Lehrgebäude', im Sinne Winckelmanns.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung.

Theorie der Kunst im Alterthum. Winckelmann 3
Vitruvs Angaben über Symmetrie und Proportion. — Theilungen des Gesichts bei Vitruv, Lionardo da Vinci, Dürer, Raphael Mengs, Schadow 9
Regeln für das Messen. — Beispiele für die Uebereinstimmung mechanisch genauer Copieen unter einander 15

I. Höhendimensionen des Gesichts.

Hera von Olympia 20
Nike des Archermos 22
Altattischer Kanon, Westgiebel von Aegina 24
Ostgiebel von Aegina, Apoll von Olympia 27
Apoll Piombino. Myronische Köpfe 30
Kanon des Polyklet 36
Vitruvs Kanon und seine Quelle 42
Ueberblick über die Entwicklung der Gesichtsverhältnisse 45

II. Breitendimensionen des Gesichts.

Gesichtsmaasse mit der Figurenhöhe verglichen. Typische Höhen der Figuren. Ellen- und Fussmaasse 49
Männliche Köpfe im Verhältniss zur Figurenhöhe 55
Weibliche Köpfe im Verhältniss zur Figurenhöhe 63
Reliefmaasse und Maasse nch der Natur 67
Männliche Köpfe; Gesichtsmaasse unter einander verglichen. Pythagoras; Olympia-Sculpturen 68
Weibliche Köpfe 82

Schluss 84

Digitized by Google

Erklärung der Tabellen.

Seite 88 Anzeige der Verhältnisszahlen des Gesichts; vgl. oben S. 20.
89 A. Männliche Figuren. Anzeige der Maasse.
92 B. Weibliche Figuren. „ „ „
94 C. Relief. Anzeige der Maase.
94 D. Männliche Köpfe. Anzeige der Maasse.
99 E. Weibliche Köpfe. „ „ „
102 I. Männliche Figuren. Ganze Höhe = 2000.
104 II. Weibliche Figuren. „ „ „
105 IIIa. Relief. Ganze Höhe = 2000.
105 IIIb. Maasse nach der Natur. Ganze Höhe = 2000.
106 IV. Männliche Köpfe. Auge bis Kinn = 100, Gesicht = 200, Augenabstand = 100.
110 V. Weibliche Köpfe. „ „ „ „ „ „ „ „

Es entsprechen sich die Tabellen A und I, B und II, C und IIIa, D und IV, E und V, d. h. Figuren und Köpfe der Tabellen A ff. kehren in gleicher Reihenfolge und mit gleichen Nummern in den Tabellen I ff. wieder; die dort verzeichneten Maasse sind hier nach Einheiten reducirt; vgl. darüber oben S. 45 und 69. Zur leichteren Uebersicht sind in den Tabellen D E auch die Maasse derjenigen Köpfe wiederholt, welche bereits in den Figurentabellen A B vorkommen; für nähere Angaben ist in solchen Fällen auf die Tabelle A und B verwiesen. Es war unmöglich, die nach Einheiten reducirten Maasse unmittelbar hinter den Maassen selbst anzuführen, weil jene dadurch unübersichtlich geworden wären. — Bei Wiederholungen von Köpfen oder Figuren wird die mittlere Zahl angegeben; vgl. darüber oben S. 18 ff. und S. 70. Die Wiederholungen sind aufgeführt mit a, b etc.; findet sich von einer Figur nur der Kopf wiederholt, so ist dies ausdrücklich bemerkt; dagegen konnten Angaben über Ergänzungen nicht gemacht werden; z. B. bei A 38 ist die Figurenhöhe nur genommen nach a, während b c ergänzt sind. Das Material ist Marmor, wenn nicht 'Bronze' bemerkt wird. — Verweise auf Kataloge: Fr. W. (Friederichs Wolters Bausteine), Benndorf u. Schöne (die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums), Helbig (Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom), Dütschke (Antike Bildwerke in Oberitalien), Kabbadias (Κατάλογος τοῦ κεντρικοῦ ἀρχαιολογικοῦ μουσείου). — Brunn Br. = Brunn Bruckmann Denkmäler Griechischer und Römischer Sculptur. Bei Verweisen auf Kataloge sind nur ausnahmsweise noch Abbildungen angeführt. Furtwänglers Meisterwerke der Griechischen Plastik habe ich nicht mehr benutzen können.

Verzeichniss der Abbildungen.

Tafel I. Statue der Herakles im Palazzo Altemps in Rom.
II. Kopf derselben.
III. Statue eines Faustkämpfers aus Sorrent in Neapel.
IV. Kopf eines Jünglings im Louvre.

Seite 3 Büste des Pan von der Figur des Cossutius Kerdon.
24 1. Kopf von einer Schale des Euphronios, 2. Mädchenkopf Grabrelief, 3. Kopf eines Diskuswerfers, Relief.
27 Bronzekopf aus Benevent im Louvre.
30 Statue des Diomedes in München.
48 Büste der Figur des Apoll in Cassel.
61 Statue des Herakles in Landsdown-House, London.
68 Kopf des auf Tafel III abgebildeten Faustkämpfers.
75 Münze im British Museum; Vase nach Panofka.
77 Kopf des Perseus im British Museum.

Bei Beschaffung der Abbildungen hat mir Herr Köpp in freundlichster Weise sachkundige Hülfe geleistet.

Digitized by Google

Anzeige der Verhältnisszahlen des Gesichts.

	Haar bis Nase / Untergesicht	Haar bis Mund / Mund bis Kinn	Haar bis Auge / Auge bis Kinn	Haar bis Auge / Auge bis Nase / Untergesicht	Haar bis Auge / Auge bis Mund / Mund bis Kinn
Nike des Archermos. Wenn Auge bis Kinn = $^1/_{18}$, ist Gesicht = $^1/_{10}$ der Figurenhöhe.	Gesicht = 9.				
	6	7	4	4	4
	3	2	5	2	3
				3	2
Weibl. Kopf Jahrb. 1887 T. 13. Wenn Auge bis Kinn = $^1/_{16}$, ist Gesicht = $^1/_{10}$ der Figurenhöhe.	Gesicht = 8.				
	5	6	3	3	3
	3	2	5	2	3
				3	2
Muthmaasslich originaler Kanon, aus dem der folgende abgeleitet ist. Wenn Auge bis Kinn 18 mal, ist Gesicht $10^1/_2$ mal in der Figurenhöhe enthalten.	Gesicht = 12.				
	8	9	5	5	5
	4	3	7	3	4
				4	3
Hera von Olympia.	Gesicht = 11.				
	7	8	4	4	4
	4	3	7	3	4
				4	3
Altattischer Kanon und Westgiebel von Aegina. Wenn Auge bis Kinn = $^1/_{18}$, ist Gesicht = $^1/_{12}$ der Figurenhöhe. Wenn Auge bis Kinn = $^1/_{15}$, ist Gesicht = $^1/_{10}$ der Figurenhöhe.	Gesicht = 12.				
	7	8	4	4	4
	5	4	8	3	4
				5	4
Ostgiebel von Aegina, Apoll von Olympia. Wenn Auge bis Kinn 15 mal, ist Gesicht $10^1/_2$ mal in der Figurenhöhe enthalten.	Gesicht = 10.				
	6	7	3	3	3
	4	3	7	3	4
				4	3
Apoll Piombino, Myronische Köpfe. Wenn Auge bis Kinn = $^1/_{18}$, ist Gesicht = $^1/_{12}$ der Figurenhöhe. Wenn Auge bis Kinn = $^1/_{15}$, ist Gesicht = $^1/_{10}$ der Figurenhöhe.	Gesicht = 30.				
	18	21	10	10	10
	12	9	20	8	11
				12	9
Polyklet. Wenn Auge bis Kinn = $^1/_{16}$, ist Gesicht = $^1/_{10}$ der Figurenhöhe.	Gesicht = 24.				
	16	18	9	9	9
	8	6	15	7	9
				8	6

Digitized by Google

A. Männliche Figuren. Anzeige der Maasse.

		Ganze Höhe	Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
1	Apoll von Tenea; Fr. W. 49	1,545	87	87	140	117	
2	Apoll Piombino, Bronze Louvre; Brunn Br. 78	1,152	70	72	109	97	
3	Speerwerfer, Bronze Louvre; Jahrb. 1892 T. 4	457		30	44½	44	
4	Jüngling, Girgenti; Fr. W. 153	1,120+	71	78½	112	98	130
5	Apoll Strangford; Fr. W. 89	1,320+	82	94+	133+	120½	154
6	Jüngling aus dem Ptoon, Athen; Bullet. de Corresp. Hell. 1887 T. 13, 14	1,320+	77	88	134	114	
7	Aegina Westgiebel	1,320+	77	88	130½	116	
8	Apoll, Olympia Westgiebel	2,970+	169	198	280	245	330
9	Eros, Petersburg; Fr. W. 217	1,455	79	98½			
10	Heros (Zeus), München; Jahrb. 1888 T. 1	2,230	119			187	250
11	Harmodios, Gruppe der Tyrannenmörder; Fr. W. 121 ff.	1,855	99	124½	173	152	190
12	Apoll, Rom Capitol Hauptsaal; vgl. Athen. Mitthlg. 1876 S. 161	1,980	101½	123½	174	163	
13	Hermes Ludovisi, Rom; Helbig II, S. 106	1,815	91½	115	162	145½	185
14	Figur des Stephanos; Fr. W. 225, a Rom Villa Albani, b daselbst Billard-Saal, c d sogen. Orest der Pariser und Neapeler Gruppe Brunn Br. 301, 306, 307, e Kopf Rom Lateran	1,445	71	91	127½	108½	144½
15	Diadumenos Farnese; Fr. W. 509.	1,470	82	91		111	148
16	Apoll, a Bronze Neapel Brunn Br. 302, b Kopf mit Torso Louvre	1,500	90¼	100¾	151½	125	174½
17	Apoll, Mantua; Fr. W. 222, Brunn Br. 303	1,530	90	101	151	128	180
18	Faustkämpfer aus Sorrent, Neapel; abgebildet T. III, der Kopf oben S. 68	1,600	91	106	158	124	168
19	Idolino, Bronze Florenz Uffizien; 49. Berl. Winckelm. Prog. T. 1, 2, Brunn Br. 274 ff.	1,500	83½	102	147	123	15
20	Sogen. Doryphoros; a Dresden, Hettner N. 117, b Kopf Rom Mus. Chiaramonti	1,500	82¼	103¼	155	128½	165¾
21	Pan des Cossutius Kerdon; a b London Br. Mus. Brunn Br. 47, Kopf abgeb. oben S. 3. Köpfe: c Rom Conservator. Pal. Bullet. comm. XV (1887) T. 4, d Lateran Benndorf Schöne 277, e Wilton-House Michaelis Anc. Marbl. S. 710, 180.	1,087	59½	74	105½	90½	122½

Digitized by Google

		Ganze Höhe	Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
22	Ares Borghese; a Louvre Fr. W. 1298, Köpfe: b München Fr. W. 1299, c Rom Diocletiansthermen, d Louvre	1,995	108¾	134¾	201½	162	
23	Sogen. Narkissos; a Rom Pal. Rospigliosi Fr. W. 525, b Rom früher Casino Borghese c Rom Chiaramonti, d Berlin N. 223 Winnefeld Hypnos T. III	1,120	60½	76	111½		125¾
24	Apoll, a Cassel Athen. Mitthg. 1876 T. X Büste abgeb. oben S. 48, b. Louvre; Köpfe: c Athen Fr. W. 223, d Rom Barracco Fr. W. 224, e Louvre, f Rom Diocletiansthermen.	1,994	106	134	198	150½	208
25	Athlet, Oel auf die Hand träufelnd; Florenz Pal. Pitti Dütschke 22.	1,775	92	120	186		
26	Diomedes, a München abgeb. oben S. 30, b Kopf Louvre.	1,815+	92¼	120	181¾	142½	191¾
27	Hermes von Aigion, Athen; Kabbadias 118	1,715	89	108	161	140	177
28	Hermes, Florenz Pal. Pitti; Dütschke 9	1,715	88½	106	166	136	
29	Kärntner Jüngling, Bronze, Wien. R. von Schneider, Erzstatue vom Helenenberge T. 1 ff.	1,830	93	114	173	140	198
30	Anakreon; a Kopenhagen Jacobsen Fr. W. 1305, b Kopf, Berlin Jahrb. 1892 T. 3	1,932	97			152	
31	Sogen. Omphalos-Apoll; a Athen, Fr. W. 219, b London, Brit. Mus. Fr. W. 221	1,815	90½	113	182	131½	187
32	Doryphoros des Polyklet, Fr. W. 503. Figuren s. oben S. 53 Köpfe oben S. 18	1,980	99¾	124¾	199½	155	214½
33	Diadumenos Vaison, Fr. W. 508	1,850	95½	118½		149	200½
34	Herakles, London Landsdown; abgeb. oben S. 61	1,950	99½	122	195	165	210
35	Hermes, London Landsdown, Michaelis Anc. Marbl. S. 446, 35	1,750	88½	110	169	136	179
36	Jüngling der Gruppe von Ildefonso, mit erhaltenem Kopf, Fr. W. 1665	1,495	79	92	149½	117	150
37	Athlet, Salber oder Schaber, Florenz Uffizien, Röm. Mitthlg. 1892, S. 83, T. 3.	1,925	99	123	203	157	200
38	Sogen. Apoll Lykeios; a b Louvre; Fröhner 78; Müller-Wieseler II, 11, 127. Overbeck, Kunstmythol. Apoll. Taf. XXII, 39; c Berlin n. 44, Köpfe: d e London, Brit. Mus.	2,160	109	135	222½	164	
39	Dionysos, Rom Diocletiansthermen; Fr. W. 520	1,770	89	111	182	143	

Digitized by Google

		Ganze Höhe	Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
40	Jüngling Westmacott; a London, Brit. Mus. Brunn Br. 46, b Rom Barracco, c Kopf, Brüssel, Sammlung van Branteghem	1,458	75½	92¾	146¾	117½	147¾
41	Apoll Sauroktonos, Louvre, Fröhner n. 70	1,493	77½	95	159	118	162
42	Appolino, Florenz, Uffizien; Fr. W. 1297	1,400	70	86	140	106	141
43	Hermes von Atalante, Athen; Kabbadias 116	1,900	91	117	190		190
44	Hermes von Andros; a Athen Fr. W. 1220, b Rom Belvedere Fr. W. 1218, c London Brit. Mus., d London Landsdown, Michaelis Anc. Marbl. S. 454, 65	2,000	93½	122½	186+	158½	206
45	Satyr einschenkend; a b Dresden Fr. W. 1217, c London Brit. Mus., d Palermo. Die Gesichtsmaasse nur theilweise nach diesen Figuren.	1,452	67	83½	131+	115	
46	Apoxyomenos des Lysipp; Fr. W. 1264	1,945	86½	114	175	154	196
47	Sogen. Adonis, Rom Vatikan; Fr. W. 1579	1,725	84	101½		120	
48	Apoll von Belvedere; Fr. W. 1523	2,145	103	125	207	152	
49	Apoll als Kitharoede sogen. Palatinus, Rom Vatikan; Müller-Wieseler, I, 32, 141, Overbeck Kunstmythol. Apoll T. XXI, 32	1,880	90½	104	177	132	
50	Aeschines, Fr. W. 1316	1,995	98			168	
51	Sophokles, Fr. W. 1307	2,045	98			180	
52	Demosthenes; a Rom Vatikan Fr. W. 1312, b Kopf München Fr. W. 1313	1,960	89½			164½	186
53	Athlet, der Oel auf die Hand träufelt; München Fr. W. 462	1,815	89	107	167	144	187
54	Apoll von Kyrene, London Brit. Mus., Praxitelischen Characters; Overbeck Kunstmythol. Apoll T. XXI, 34	2,185	111	132	206	166	
55	Hermes des Praxiteles, Fr. W. 1212	2,137	112	129	196½	165	210
56	Gallier aus der Gruppe Ludovisi, Fr. W. 1413	1,935	96	128	200		
57	Jüngling aus der Gruppe des Menelaos, Fr. W. 1560.	1,680	86	105	148	134	184
58	Ammon, Ausgrabung v. Pergamon, Konstantinopel	2,058	114½			183	
59	Satyr an einen Baumstamm gelehnt, a Berlin N. 259. Köpfe: b c Berlin N. 261, 265, d München?	1,710	92	109½	162½	139½	
60	Betender Knabe, Bronze Berlin N. 2	1,266	72	81	123	103	
61	Apollo Sauroktonos, Bronze Rom Villa Albani; Fr. W. 1214	960	62½	68	111	82½	

Digitized by Google

		Ganze Höhe	Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
62	Camillus, Bronze Rom Capitol; Fr. W. 1561	1,420	73	85½	127	106	144
63	Gewandstatue, opfernder Römer, Rom Vatikan; Fr. W. 1677	2,065	99	136			
64	Sogen. Germanicus des Kleomenes Louvre, Fr. W. 1630	1,810	91	109		151	186
65	Augustus von Prima Porta Rom Vatikan, Fr. W. 1640	2,060	104	126		174	
66	Antinous, Rom Capitol; Fr W. 1659	1,815	99	114	157	149	191

B. Weibliche Figuren. Anzeige der Maasse.

		Ganze Höhe	Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
1	Gewandfigur, Athen Akropolis (Antenor?); Antik. Denkmäler I T. 53	2,020	117	111	186	161	
2	Athena, Aegina Westgiebel.	1,500	81½	93½	136½	126	
3	Artemis aus Pompeji, Neapel; Fr. W. 442	1,100	61½	67½	101	90½	
4	Demeter, Berlin N. 83	2,125	121	135	213	168	
5	Athena, Rom Villa Albani; Fr. W. 524	1,945	108½	127	182½		
6	Sogen. Herculan. Tänzerinnen, Bronzen Neapel Brunn Br. 294 ff.	1,475	78¼	94	136	116¾	
7	Amazone; a Berlin N. 7, b Rom Palaz. Sciarra. Köpfe Typ. I, s. oben S. 18	1,845	100	124	191½	142½	197
8	Amazone, Rom Capitol, Fr. W. 514. Köpfe Typ. II, s. oben S. 18	1,865	98½	124	192	145	197½
9	Aphrodite vom Esquilin, Rom Conservatorenpalast; Helbig I 437, 561. Brunn Br. 305	1,435	76	95	135	114	158
10	Sogen. Venus Genetrix, Louvre; Fr. W. 1208	1,650	87	103½	165	124	168
11	Athena Giustiniani, Rom Vatikan; Fr. W. 1436	1,890+	98½	120			
12	Wettläuferin, Rom Vatikan; Fr. W. 213	1,540	80	96	131	117	
13	Sogen. Hestia Giustiniani, Rom Museo Torlonia; Fr. W. 212	1,890	95	118			
14	Sogen. Elektra, Gruppe Orest u. Elektra; Neapel, Brunn Br. 306.	1,430	70½	90½	129	109	147
15	Karyatide, London Brit. Mus.; Fr. W. 810	2,095	111	134	208½	167	
16	Eirene, München; Fr. W. 1210	2,010	103	125½	206	153	

Digitized by Google

		Ganze Höhe	Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
17	Athena Velletri Louvre; Fr. W. 1434	2,850+	144	173½	274	213½	
18	Aphrodite von Arles, Louvre; Fröhner N. 137, Müller-Wieseler II 25, 271	1,965	98	120	195	145	
19	Aphrodite von Ostia, London Brit. Mus.; Fr. W. 1455	2,010	98	120	191	143½	188
20	Gewandfigur, Bronze München; Fr. W. 1685	1,785	87	108	173	130	
21	Knidische Aphrodite, München; Fr. W. 1215	1,610	78	98	158	120	156
22	Aphrodite von Melos, Louvre; Fr. W. 1448	2,035	95	126½	210	148½	
23	Artemis von Gabii, Louvre; Müller-Wieseler II 16, 180	1,650	83½	93½	152	118	150
24	Nike, Bronze Brescia; Fr. W. 1453	1,935	94½	110	177	147	178
25	Gewandfigur aus Herculanum, Dresden; Fr. W. 1687	1,960	91	108	172		
26	Gewandfigur aus Herculanum, Dresden; Fr. W. 1688	1,715	79	95	151	124	163
27	Artemis von Versailles, Louvre; Fr. W. 1531	2,000	87½	113	180	131½	185
28	Aphrodite Medici, Florenz Uffizien; Fr. W. 1460	1,480	76	93	145	114	152
29	Niobiden-Gruppe, Florenz Uffizien, Mutter und zwei Töchter; Fr. W. 1251, 1250, 1252	1,815	99½	125¼	200¾	154¾	
30	Aphrodite, Rom Capitol; Fr. W. 1459	1,750	94	115	187	140	181
31	Colossalstatue einer Frau aus Pergamon, Berlin	2,100	117	133	211	169	
32	Hermaphodrit aus Pergamon, Konstantinopel	1,750	92+	100		139	
33	Weibliche Figur, Gruppe des Menelaos; Fr. W. 1560	1,910	92½	119	174	144	204
34	Germanin, Florenz Loggia de' Lanzi; Fr. W. 1563	2,510	129	162		180	
35	Statuette einer schreitenden Frau aus Pergamon, Berlin	1,145	55½	65	96½		
36	Artemis, München; Fr. W. 450	1,560	82	92½	141	115	
37	Athena aus Pergamon, Berlin; Conze Sitzungsber. d. Berl. Akad. d. Wiss. 1893, S. 209, 216.	1,822	102½	128	200+	149	

Digitized by Google

C. Relief. Anzeige der Maasse.

		Ganze Höhe	Auge bis Kinn	Gesicht	Nase bis Nacken
	Männliche Figuren.				
1	Eleusinisches Relief, Athen; Triptolemos Fr. W. 1182	1,640	111½+	155½	
2	Parthenonfries, London; drei stehende Figuren	959	64½		97½
3	Grabrelief, Thespiae; Fr. W. 1123	1,370	87½	124	
4	„ Athen; Fr. W. 1015	1,035	66		
5	Orpheus-Relief, Rom Villa Albani; Fr. W. 1198 Orpheus und Hermes	1,022	63½	96	105½
	Weibliche Figuren.				
6	Harpyenmonument, London Brit. Mus. Fr. W. 127. Stehende Figur	895	68	91	
7	Nymphenrelief aus Thasos, Louvre. Collignon Hist. de la Sculpt. Grec. I, 275 ff.	775	56		
8	Chariten des Sokrates (?), Rom Vatikan; Fr. W. 118	770	54½	80½	95
9	Metope Olympia, Hesperide	1,520	106½	159	170
10	Grabrelief, Mädchen mit Taube; Rom Conservatorenpalast; Helbig I, 453, 585	1,470	96		146
11	Eleusinisches Relief, Demeter und Persephone	1.980	129½	187½	180
12	Orpheus-Relief; Eurydike	1,022	62	93	
13	Tänzerin, Rom Vatikan; neuattisch, Fr. W. 1876	635	37	55	64

D. Männliche Köpfe. Anzeige der Maasse.

		Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
1	Aelteste Metopen von Selinunt, Perseus und Herakles; Fr. W. 149 u. 150	103	93	151½	123	
2	Kopf aus dem Ptoon, Athen; Bull. de corr. hell. 1886 T. VII	94	90	150		
3	Kalbträger, Athen; Fr. W. 109	101	100+	160+	128	
4	Kopf von der Akropolis, Louvre; Gaz. arch. XII (1887) pl. 11	81½	80½	130	106½	
5	Apoll von Tenea, A 1	87	87	140	117	
6	Kopf aus Aricia (?), Madrid; Hübner N. 820	72½	72½	111		
7	Apoll Piombino A 2	70	72	109	97	
8	Jünglingskopf von der Akropolis, bemalt; Ephemeris 1888 T. 2	87	94	131	122	161
9	Jüngling in Girgenti, A 4	71	78½	112	98	130

Digitized by Google

		Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
10	Jüngling aus dem Ptoon, A 6	77	88	134	114	
11	Aegina Westgiebel A 7; s. oben S. 25	77	88	130½	116	
12	Athena aus dem Westgiebel von Aegina; B 2	81½	93½	136½	126	
13	Apoll Strangford; A 5	82	94	133	120½	154
14	Aegina Ostgiebel; s. oben S. 27	82½	95½	134½	122	166+
15	Athena aus dem Ostgiebel von Aegina.	94	110		130	
16	Jüngere Metopen von Selinunt; s. oben S. 27	82½	96	136		159
17	Sogen. Jakchos; Bonner Studien T. VIII	108	126	182		
18	Apoll, Westgiebel Olympia; A 8	169	198	280	245	330
19	Jünglingskopf, Berlin N. 540	98	116	164	150	200
20	Jünglingskopf von der Akropolis; Ephemeris 1888 T. 3	71	84½	123	104	135½
21	Wettläuferin, B 12	80	96	131	117	
22	Bronzekopf aus Benevent, Louvre; abgebildet oben S. 27	83	100	140	119	159
23	Jünglingskopf, Neapel; Invent. 6258.	84	102	150	125	
24	Apoll, Rom Capitol; A 12	101½	123½	174	163	
25	Idolino; A 20	83½	102	147	123	157
26	Pan des Cossutius Kerdon; A 22	59½	74	105½	90½	122½
27	Aphrodite vom Esquilin; B 9	76	95	135	114	158
28	Hermes Ludovisi; A 13	91½	115	162	145½	185
29	Harmodios; A 11	99	124½	173	152	190
30	Bronzekopf, München; Fr. W. 216	72½	92½	132	112½	151
31	Figur des Stephanos; A 14	71	91	127½	108½	144½
32	Sogen. Elektra, Neapel; B 14	70½	90½	129	109	147
33	Wagenbesteiger; a Rom Conservator. Pal., b Rom Mus. Chiaramonti. Bullet. d. Comm. arch. XVI (1888) T. 15 u. 16	87	115	158½	141½	183½
34	Dornauszieher; a Bronze Rom Conservator. Pal. Fr. W. 215, b Rom ebenda (fehlt der obere Theil des Kopfes)	80½	94¼			
35	Jünglingskopf, Bronze Neapel; Fr. W. 229	96	113		153	200
36	Kopf des sogen. Apoll des Kanachos, London Brit. Mus.; Fr. W. 228	130	157		200	
37	Sogen. Hestia Giustiniani; B 13	95	118			
38	Eros, Petersburg; A 9	79	98½			
39	Sogen. Penelope, Rom Vatikan; Fr. W. 211	75½	96			
40	Herme, Rom Villa Ludovisi; Helbig II, 102, 861	96	125		152	
41	Myronischer Athletenkopf, Basel; s. oben S. 73	98	108½		150	200
42	Apoll, Bronze Neapel; A 16	90¼	100¾	151½	125	174½
43	Apoll, Mantua, A 17	90	101	151	128	180
44	Herakles, Rom Palazzo Altemps; abgebild. T. I und II	131½	148	220	185	269
45	Kopf eines Jünglings, Berlin N. 474	97½	110	167	141	194
46	Faustkämpfer aus Sorrent; A 18.	91	106	158	124	168
47	Parthenon-Metopen; vier Köpfe	72½	90½	131	115	142

Digitized by Google

		Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
48	Kopf eines Jünglings, Louvre; abgebild. T. IV	101½	120	180	138	201
49	Männlicher Kopf; a Florenz Pal. Riccardi Fr. W. 458, b London Brit. Mus. Fr. W. 460, c Wilton House Michaelis Anc. Marbl. S. 712	100½	120½	179	151½	203
50	Kopf des Perseus; a London Brit. Mus., abgeb. oben S. 77, b Rom Bullet. d. Comm. Arch. Com. 1890 T. 13	104	126	188	151¾	203½
51	Hermes von Aigion, A 27	89	108	161	140	177
52	Athletenkopf aus Perinth, Dresden; Athen. Mitthlg. XVI, 1891 T 4, 5; Maasse ebenda S. 315	101½	124	185	149	196
53	Kärntner Jüngling; A 29	93	114	173	140	198
54	Kopf eines Jünglings von der Akropolis; Fr. W. 490	76	94	142+	117½	145
55	Ares Borghese, A 23	108¾	134¾	201½	162	
56	Kopf mit Helm (Ares?), Louvre; Treu Arch. Anz. 1889 S. 57, Furtwängler Arch. Anz. 1891 S. 36	103	129	187	152	
57	Doryphoros, Dresden; A 21	82¼	103¼	155	128½	165¾
58	Sogen. Narkissos; A 19	60½	76	111½		125¾
59	Apoll, Cassel; A 24	106	134	198	150½	208½
60	Diomedes, München; A 26	92¼	120	181¾	142½	191¾
61	Athlet-Salber; Florenz Pal. Pitti A 25	92	120	186		
62	Kopf eines Jünglings, Rom Mus. Torlonia N. 469	92	120½	184	142	193
63	Männlicher Kopf, Jnce-Blundell; Fr. W. 459	91½	120	180	145	186
64	Sogen. Doryphoros-Kopf, Rom Vatikan; Helbig I 123, 184	88	119	176	141	187
65	Athlet, der Oel auf die Hand giesst, Petworth; Michaelis Anc. Marbl. S. 601, 9	85	99	155	128	170
66	Jüngling der Gruppe von Ildefonso; A 36	79	92	149½	117	150
67	Kopf eines Jünglings, Berlin N. 473	91	108	168	143	194
68	Hermes, Florenz Pal. Pitti; A 28	88½	106	166	136	
69	Kopf des Hermes mit Kappe, London Landsdown; Michaelis Anc. Marbl. S. 467, 88	92½	111	177	141	183
70	Kopf des Dionysos, London Brit. Mus.; Fr. W. 1489	105½	128½	200		
71	Kopf des Herakles aus Aequum; Arch. Ep. Mitthlg. a. Oest. 1885 S. 55 T. 1	127	155	244		285+
72	Hermes, London Landsdown; A 35	88½	110	169	136	179
73	Kopf eines Jünglings; Berlin N. 479	97	122	186		
74	Sogen. Omphalos-Apoll; A 31	90½	113	182	131½	187
75	Doryphoros des Polyklet; A 32	99¾	124¾	199½	155	214½
76	Diadumenos Vaison; A 33	95½	118½		149	200½
77	Sogen. Theseus aus dem Ostgiebel des Parthenon	117+	150	234	187	248
78	Jüngling Westmacott; A 40	75¼	92¾	146¾	117½	147¾

Digitized by Google

		Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
79	Kopf eines Jünglings, Bronze, Neapel Invent. 5610; Brunn Br. 339	93	118	184	152	190
80	Kopf eines Jünglings aus Tarsos, Bronze Konstantinopel; Fr. W. 461	83½	105	167	128	184
81	Athlet, Salber, Florenz Uffizien; A 37	99	123	203	157	200
82	Dionysos, Rom Diocletiansthermen; A 39	89	111	182	143	
83	Herakles, London Landsdown; A 34	99½	122	195	165	210
84	Sogen. Apoll Lykeios; A 38	109	135	222½	164	
85	Diadumenos Farnese; A 15	82	91		111	148
86	Jünglingskopf mit Binde, a London Brit. Mus. b) Erbach Antik. d. Gräfl. Erbach. Sammlung N. 1, Schaefer Kunstdenkmäler in Hessen IV Fig. 43 a, hiervon Abguss in Strassburg N. 593.	97	114		140	193
87	Diadumenos, Dresden, Fr. W. 511	100	121		148	195
88	Diadumenos; a Petworth Michaelis Anc. Marbl. S. 609, 24, Abguss in Dresden, b Florenz Pal. Riccardi Dütschke 182, c Abguss bei Malpieri in Rom Mon. dell'Inst. IX 1871 T. 36, Brunn Br. 84, vgl. Furtwängler Arch. Anz. 1891 S. 36	101	123½		149½	187
89	Diadumenos, Cassel, Fr. W. 510	98	123		151	200
90	Atlethenkopf, München; Fr. W. 1301	92½	117½	175	147	205
91	Jünglingskopf, London Brit. Mus., dem Diskobal des Myron aufgesetzt, Fr. W. 452	88½	114	172	137	200
92	Kopf des Apoll, London Brit. Mus.; Fr. W. 1527	107	138	206½	157	
93	Hermes von Andros; A 44	93½	122½	186+	158½	206
94	Sogen. Eubuleus des Praxiteles(?); Ephemeris 1886 T. 10, Brunn Br. 74	106½	140	209		
95	Ares, Rom Villa Ludovisi; Fr. W. 1268	96½	121	194	154	203
96	Hermes von Atalante; A 43	91	117	190		190
97	Athletenkopf, Berlin N. 482.	99½	128	210		217½
98	Sogen. Jason; a Louvre, b London Landsdown Michaelis Anc. Marbl. S. 464, 85 mit Abbildung, c London Brit. Mus. Faganscher Kopf Spec. of anc. Sculpt. 18	86½	112	174	138½	195
99	Kopf mit Binde (Herakles?), a Broadlands Michaelis Anc. Marbl. S. 220, 10, b Berlin N. 478	92½	120	188	145	206
100	Apoxyomenos des Lysipp, A 46	86½	114	175	154	196
101	Alexander, Louvre Fr. W. 1318	96	131	203	165	
102	Borghesischer Fechter, Louvre Fr. W. 1425	84	118½	174	140½	
103	Einschenkender Satyr, A 45	67	83½	131+	115	
104	Apollino, Florenz Uffizien, A 42	70	86	140	106	141
105	Sauroktonos, Louvre A 41	77½	95	159	118	162
106	Apoll Steinhäuser, Basel, Fr. W. 1525	101	123	201	150	
107	Apoll von Belvedere, A 48	103	125	207	152	
108	Adonis, Rom Vatikan; A 47	84	101½		120	

Digitized by Google

		Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
109	Hypnos; a Statue Madrid Fr. W. 1287, b Bronzekopf London Brit. Mus. Fr. W. 1288	81	94	161	121	153
110	Sogen. Apollo Palatinus, Rom Vatikan; A 49	90½	104	177	132	
111	Kopf eines Jünglings, Bronze Neapel; Fr. W. 1302	83	102	153	122	176
112	Kopf eines Jünglings, Oxford; Michaelis Anc. Marbl. S. 558, 71	97	117	177	150½	
113	Kopf des sogen. Meleager; Rom Villa Medici; Antik. Denkm. I 40, 2	100	119½	182	154	210
114	Kopf des Skopasischen Herakles, London Brit. Mus. Jahrb. I T. 5, 2	105½	126	193	169	216
115	Kopf eines Jünglings (Hermes?) a Rom Lateran, Benndorf u. Schöne 485, b London Brit. Mus. mit zugehöriger Figur	104¾	128½	197½	160¾	204¼
116	Kopf des Dionysos, Rom Capitol; Fr. W. 1490	111	136	210	174	
117	Athlet, Salber, München, A 53	89	107	167	144	187
118	Apoll, Praxitelisch, London Brit. Mus., A 54	111	132	206	166	
119	Kopf des Apoll, Paris Bibliothek; Fr. W. 1280	132	148	250	198.	258
120	Kopf eines Jünglings, dem Aristogeiton (Tyrannenmördergruppe) aufgesetzt; Fr. W. 123	98	120	175	150	203
121	Köpfe des Skopas, Giebelfeld von Tegea	90	107½	159+	147	
122	Satyr, an einen Baumstamm gelehnt; A 59	92	109½	162½	139¼	
123	Herakleskopf des Praxiteles, London Brit. Mus. Jahrb. I T. 5, 1	108	127	194½	162	202
124	Hermes des Praxiteles, A 55	112	129	196½	165	210
125	Diskobol, stehend; a Rom Vatikan Sal. d. Biga Fr. W. 465, b London Brit. Mus.	91¼	105	160	138	177¼
126	Knaben aus der Gruppe des Laokoon, Fr. W. 1422	66	89½	133	107½	
127	Sterbender Gallier, Rom Capitol; Fr. W. 1412	95	126	179		
128	Gallier aus der Gruppe Villa Ludovisi; Fr. W. 1413	96	128	200		
129	Gallier- u. Giganten-Gruppe aus Athen; vier Köpfe daraus, Fr. W. 1403 ff.	59¾	76½	114	93½	
130	Kopf aus dem Gymnasium in Pergamon, Berlin	108½	138	213	167	
131	Sogen. sterbender Alexander, Florenz; Fr. W. 1417	133	168	263	218	
132	Gigantomachie aus Pergamon, Berlin: Helios, Otos, Alkyoneus, Gegner der Dione, Gegner der Theia, gefallener Gigant vor Triton	124½	153	230½	198	
133	Jünglinge der Niobiden-Gruppe, Florenz Uffizien. Vier Köpfe: Fr. W. 1247, 1248, 1249, 1255	81¾	98¼	149½	123½	
134	Sogen. Alexander, London Brit. Mus.; Fr. W. 1602	103	122	191		
135	Betender Knabe, Berlin; A 60	72	81	123	103	
136	Sauroktonos, Rom Villa Albani; A 61	62¼	68	111	82½	
137	Jüngling der Gruppe des Menelaos; A 57	86	105	148	134	184
138	Sogen. Germanicus, Louvre; A 64	91	109		151	186
139	Camillus, Rom Capitol; A 62	73	85½	127	106	144
140	Antinous, Rom Capitol; A 66	99	114	157	149	191
141	Kopf des Antinous, Berlin N. 363	110	123	166		

Digitized by Google

E. Weibliche Köpfe. Anzeige der Maasse.

		Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand
1	Sphinx von Spata, Fr. W. 103	91	83	144½	124
2	Figur des Antenor (?); B 1	117	111	186	161
3	Aelteste Metopen von Selinunt; Kopf der Athena, Fr. W. 149	104½	101	168	
4	Figur von der Akropolis, Musées d'Athènes T. III, IV. Nach Winters Tabelle Jahrb. II (1887) S. 238 No. 10	94	91		
5	Figur von der Akropolis, Musées d'Athènes T. II; nach Winters Tabelle No. 13	77	81		
6	Nike des Archermos, Athen	79½	84	150	120½
7	Kopf der Athena, aus einem vorpersischen Giebel; Fr. W. 106	115	123	207	
8	Hera von Olympia; Fr. W. 307	216	247	394½	
9	Kopf von der Akropolis; Jahrb. II (1887) T. 13	88	102½	163	131
10	Sogen. Samischer Kopf von der Akropolis; Musées d'Athènes T. XI; nach Winters Tabelle No. 5	76	96		
11	Athena, Westgiebel Aegina; B 2	81½	93½	136½	126
12	Athena, Ostgiebel Aegina	94	110		130
13	Athena, Rom Villa Albani; B 5	108½	127	182½	
14	Kolossalkopf, Rom Villa Ludovisi; Helbig II, 116, 876	240	287	431	350
15	Sogen. Herculanens. Tänzerinnen; B 6	78¼	94	136	116¾
16	Kopf von der Akropolis; Jahrb. II (1887) T. 14	73	80	126	106½
17	Demeter, Berlin; B 4	121	135	213	168
18	Kopf der Hera, Rom Villa Ludovisi; Fr. W. 1515	148	167	263	213
19	Kopf mit Schleier; a Berlin No. 605, b Louvre	99¼	112	176½	
20	Kolossalkopf Petworth; Michaelis Anc. Marbl. S. 610, 27 mit Abbildung	150	175	275	
21	Kopf mit Binde, Berlin No. 608	121	142	221	169
22	Sogen. Diadumenos, Bologna; Fr. W. 519	102	120	188	144
23	Athena, stehend; Neapel Invent. 6024	110	130	203	165
24	Sogen. Amazone, Petworth; Jahrb. I (1886) T. 1 u. 2	106½	126	198	147
25	Sogen. Venus Genetrix; B 10	87	103½	165	124
26	Grosser Kopf der Athena, London Brit. Mus.; nach der Parthenos des Phidias (?) Spec. of anc. Sculpt. 22	147	176		224
27	Athena Velletri; B 17	144	173½	274	213½
28	Athena Giustiniani; B 11	98½	120		
29	Sogen. Leda; a Rom Capitol, b Rom Villa Albani, c Rom früher Casino Borghese. Vgl. Overbeck Kunstmythologie Zeus S. 491 ff.	70¼	87	136	103
30	Kopf in Madrid, Herzog Alba, Fr. W. 214	91¼	113	178	138
31	Amazone, Typ. I; B 7	100	124	191½	142½
32	Amazone, Typ. II; B 8	98½	124	192	145
33	Athena aus Pergamon, Berlin, B 37	102½	128	200+	149
34	Juno Ludovisi; Fr. W. 1272	287	335	536	415
35	Frauenkopf; a Rom Vatikan Röm. Mitth. I T. 11; b London Landsdown Michaelis Anc. Marbl. S. 449, 53	96¼	114¾	182½	132¾

Digitized by Google

		Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand
36	Frauenkopf; a Rom Lateran Benndorf und Schöne No. 70, b Rom Museo Torlonia, c Paris Louvre, d und e London Brit. Mus. im Keller	88	106½	172½	130
37	Hera Farnese; a Neapel Fr. W. 500, b Berlin No. 179	150¼	178	277	219
38	Sogen. Amazone, Bronzeherme aus Herculanum, Neapel. Comparetti und de Petra Villa ercolan. T. 8, 1	107½	130	197	152½
39	Eirene (Schutzflehende), Rom Pal. Barberini; Bonner Studien T. 4	88	109½	161	133½
40	Statue der Persephone (?), Rom Villa Albani; Helbig II, 84, 835 Brunn Br. 255	102	123	177	148
41	Frauenkopf mit Binden, a Berlin No. 330, b Rom früher Casino Borghese	95½	118	174	145
42	Eirene München, B 16	103	125½	206	153
43	Aphrodite von Arles, B 18	98	120	195	145
44	Aphrodite von Ostia, B 19	98	120	191	143½
45	Aphrodite, Büste in Arles; Fr. W. 1457	110	135	220	168
46	Aphroditekopf, Rom Vatikan; Fr. W. 1463	95	117	188	138
47	Gewandfigur, Bronze München, B 20	87	108	173	130
48	Sogen. Knidische Aphrodite, B 21	78	98	158	120
49	Hera Pentini, Rom Vatikan; Fr. W. 1516	114	142	237	172
50	Artemis von Versailles, B 27	87½	113	180	131½
51	Frauenkopf, München; Fr. W. 1520	97	126	201	153½
52	Aphroditekopf, Berlin, Sammlung v. Kaufmann; Brunn Br. 161	93½	119	199	145½
53	Demeter von Knidos, Fr. W. 1275	94	121	204	147
54	Frauenkopf, a Athen, Fr. W. 1277, b Berlin No. 610, Fr. W. 1278	111½	147	240	175
55	Kopf der Sappho, Rom Villa Albani; Jahrb. V (1890) T. 3	92½	123	197	145
56	Aphrodite von Melos, B 22	95	126½	210	148½
57	Karyatide, London Brit. Mus.; B 15	111	134	208½	167
58	Gewandfigur aus Herculanum, Fr. W. 1688, B 26	79	95	151	124
59	„ „ „ Fr. W. 1687, B 25	91	108	172	
60	Sechs Köpfe von Grabdenkmälern: Berlin No. 738, 739, Fr. W. 1035, 1279 und zwei Köpfe vom Grabmal der Demarete und Pamphile	103¼	120	189¼	148
61	Nike von Brescia, B 24	94½	110	177	147
62	Artemis von Gabii, B 23	83½	93½	152	118
63	Aphroditekopf, Petworth; Michaelis Anc. Marbl. S. 616, 73	110	130	215	155
64	Kopf der Artemis Colonna, a b Berlin No. 59 und 63	88½	102½	174½	127¾
65	Grosser Frauenkopf; Berlin No. 616	133	152	258	195
66	Sogen. Psyche, Neapel, Fr. W. 1471	91	102	175	132
67	Frauenkopf aus Pergamon, Berlin; Brunn Br. 159	101½	128	202	158½
68	Frauenkopf aus Cypern, Berlin No. 617	102	128	210	147
69	Niobiden; B 29	99½	125¼	200¾	154¾
70	Gigantomachie aus Pergamon, Berlin. Vier Köpfe: Theia Gorgo Nyx Artemis.	110½	136	216½	181

Digitized by Google

		Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand
71	Aphrodite Medici, B 28	76	93	145	115
72	Aphrodite, Rom Capitol, B 30	94	115	187	140
73	Kolossalkopf einer Frau, angeblich Nike des Eubulides; Athen. Fr. W. 1432 Ath. Mitthg. XII (1887) S. 368	132	160	250	194
74	Portrait der Apollonis (?) aus Pergamon, Berlin	106	127	210	162
75	Portrait einer Frau, Berlin No. 331	121	144	228	173
76	Kolossalkopf der Athena, früher dem Eubulides zugeschrieben; Athen. Fr. W. 1433 Ath. Mitthg. XII (1887) S. 367	174	198	320	246
77	Sogen. Berenike, Bronzebüste Neapel, Fr. W. 1603	109	124	200	156
78	Kolossalstatue einer Frau aus Pergamon, Berlin B 31	117	133	211	169
79	Hermaphrodit aus Pergamon, Konstantinopel B 32	92+	100		139
80	Artemis, München Fr. W. 450, B 36	82	92½	141	115
81	Statuette einer schreitenden Frau aus Pergamon, Berlin B 35	55½	65	96½	
82	Weibliche Figur der Gallier-Gruppe Ludovisi; Fr. W. 1413	96	127	186	
83	Kopf einer Germanin (?), London Kensington Mus. Fr. W. 1564	112	143	234	173
84	Trauernde Germanin, Fr. W. 1563 B 34	129	162		180
85	Weibliche Figur aus der Gruppe des Menelaos, B 33	92½	119	174	144

Digitized by Google

I. Männliche Figuren. Ganze Höhe = 2000.

		Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
1	Apoll v. Tenea	112,6	112,6	181,2	151,4	
2	Apoll Piombino	121,5	125	189,2	168,4	
3	Speerwerfer Paris		131,3	194,7	192,6	
4	Jüngling Girgenti	126,8	140,2	200	175	232,1
5	Apoll Strangford	124,2	142,4	201,5	182,6	233,3
6	Jüngling Ptoon	116,7	133,3	203	172,7	
7	Aegina Westgiebel	116,7	133,3	197,7	175,8	
8	Apoll Olympia	113,8	133,3	188,6	165	222,2
9	Eros Petersburg	108,6	135,4			
10	Heros (Zeus?) München	106,7			167,7	224,2
11	Harmodios	106,7	134,2	186,5	163,9	204,9
	„ Höhe = 1,980	100	125,8	174,7	153,5	191,9
12	Apoll Capitol	102,5	124,7	175,8	164,6	
13	Hermes Ludovisi	100,8	126,7	178,5	160,3	203,9
14	*Figur des Stephanos*	*98,3*	*126*	*176,5*	*150,2*	*200*
	Kanon	*100*	*125*	*175?*	*150*	*200*
15	Diadumenos Farnese	111,6	123,8		151	201,4
16	Apoll Neapel	120,3	134,3	202	166,7	232,7
17	Apoll Mantua	117,6	132	197,4	167,3	235,3
18	Athlet aus Sorrent	113,7	132,5	197,5	155	210
19	Idolino	111,3	136	196	164	209,3
20	Doryphoros Dresden	109,7	137,7	206,7	171,3	221
21	Pan des Cossutius Kerdon	109,5	136,2	194,1	166,5	225,4
22	Ares Borghese	109,5	135,1	202	162,4	
23	Sogen. Narkissos	108	135,7	199,1		224,5
24	Apoll Cassel	106,3	134,4	198,6	151	208,6
25	Athlet Salber Pal. Pitti	103,7	135,2	209,6		
26	Diomedes	101,7	132,2	200,3	157	211,3
27	Hermes von Aigion	103,8	125,9	187,8	163,3	206,4
28	Hermes Pal. Pitti	103,2	123,6	193,6	158,6	
29	Kärntner Jüngling	101,6	124,6	189,1	153	216,4
30	Anakreon	100,4			157,3	
31	Omphalos-Apoll	99,7	124,5	200,6	144,9	206,1
32	*Doryphoros des Polyklet*	*100,8*	*126*	*201,5*	*156,6*	*216,7*
	Kanon	*100*	*125*	*200*	*156,2?*	*218,7?*

Digitized by Google

		Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
33	Diadumenos Vaison	103,2	128,1		161,1	216,8
34	Herakles Landsdown	102,1	125,1	200	169,2	215,4
35	Hermes Landsdown	101,1	125,7	193,1	155,4	204,6
36	Jüngling, Gruppe Ildefonso	105,7	123,1	200	156,5	200,7
37	Athlet Salber Uffizien	102,9	127,8	210,9	163,1	207,8
38	Sogen. Apoll Lykeios	100,9	125	206	151,9	
39	Dionysos Diocletiansthermen	100,6	125,4	205,6	161,6	
40	Jüngling Westmacott	103,2	127,2	201,3	161,2	202,7
41	Sauroktonos Louvre	103,8	127,3	213	158,1	217
42	Apollino Uffizien	100	122,9	200	151,4	201,4
43	Hermes von Atalante	95,8	123,2	200		200
44	Hermes von Andros	93,5	122,5	186	158,5	206
45	Satyr einschenkend	92,3	115	180,4	158,4	
46	*Apoxyomenos des Lysipp*	*88,9*	*117,2*	*179,9*	*158,4*	*201,5*
47	Sogen. Adonis Vatikan	97,4	117,7		139,1	
48	Apoll von Belvedere	96	116,6	193	141,7	
49	Sogen. Apoll Palatinus	96,3	110,6	188,3	140,4	
50	Aeschines	98,2			168,4	
51	Sophokles	95,8			176	
52	Demosthenes	91,3			167,9	189,8
53	Athlet Salber München	98,1	117,9	184	158,7	206,1
54	Apoll London Praxitelisch	101,6	120,8	188,6	151,9	
55	*Hermes des Praxiteles*	*104,8*	*120,7*	*183,9*	*154,4*	*196.5*
56	Gallier, Gruppe Ludovisi	99,2	132,3	206,7		
57	Jüngling, Gruppe des Menelaos	102,4	125	176,2	159,5	219
58	Ammon von Pergamon	111,3			177,8	
59	Satyr, ausruhend	107,6	128,1	190,1	162,9	
60	Betender Knabe	113,7	128	194,3	162,7	
61	Sauroktonos Villa Albani	130,2	141,7	231,2	171,9	
62	Sogen. Camillus	102,8	120,4	178,9	149,3	202,8
63	Römische Gewandfigur	95,9	131,7			
64	Sogen. Germanicus des Kleomenes	100,6	120,4		166,9	205,5
65	Augustus	101	122,3		168,9	
66	Antinous Capitol	109,1	125,6	173	164,2	210,5

Digitized by Google

II. Weibliche Figuren. Ganze Höhe = 2000.

		Augen-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
1	Figur des Antenor (?)	115,8	109,9	184,2	159,4	
2	Athena Aegina Westgiebel	108,7	124,7	182	168	
3	Artemis aus Pompeji	111,8	122,7	183,6	164,5	
4	Demeter Berlin No. 83	113,9	127,1	200,5	158,1	
5	Athena Villa Albani	111,6	130,6	187,8		
6	Sogen. Herculan. Tänzerinnen	106,5	127,6	185,3	160,4	
7	Amazone Berlin Typ. I	108,4	134,4	207,6	154,5	213,6
8	Amazone Capitol Typ. II	105,6	133	205,9	155,5	211,8
9	Aphrodite vom Esquilin	105,9	132,4	188,2	158,9	220,2
10	Venus Genetrix	105,5	125,5	200	150,3	203,6
11	Athena Giustiniani	104,2	127			
12	Wettläuferin	103,9	124,7	170,1	151,9	
13	Hestia Giustiniani	100,5	124,9			
14	Sogen. Elektra, Gruppe Orest u. Elektra	98,6	126,6	180,4	152,4	205,6
15	Karyatide Brit. Mus.	106	127,9	199	159,4	
16	Eirene München	102,5	124,9	205	152,2	
17	Athena Velletri	101,1	121,8	192,3	149,8	
18	Aphrodite von Arles	99,7	122,1	198,5	147,6	
19	Aphrodite von Ostia	97,5	119,4	190	142,8	187,1
20	Gewandfigur Bronze, München Fr. W. 1685	97,5	121	193,8	145,6	
21	Knidische Aphrodite	96,9	121,7	196,3	149,1	193,8
22	Aphrodite von Melos	93,4	124,3	206,4	145,9	
23	Artemis von Gabii	101,2	113,3	184,2	143	181,8
24	Nike von Brescia	97,7	113,7	182,9	151,9	184
25	Gewandfigur Herculanum Fr. W. 1687	92,9	110,2	175,5		
26	„ „ Fr. W. 1688	92,1	110,8	176,1	144,6	190,1
27	Artemis von Versailles	87,5	113	180	131,5	185
28	Aphrodite Medici	102,7	125,7	195,9	154,1	205,4
29	Niobiden	104,8	131,2	210,6	161,9	
30	Aphrodite Capitol	107,4	131,4	213,7	160	206,8
31	Colossalstatue aus Pergamon, Berlin	111,4	126,7	201	161	
32	Hermaphrodit aus Pergamon	105,1+	114,3		158,9	
33	Weibliche Figur, Gruppe des Menelaos	96,9	124,6	182,2	150,8	213,6
34	Germanin Fr. W. 1563	102,8	129,1		143,4	
35	Statuette aus Pergamon, Berlin	96,9	113,5	168,6		
36	Artemis München Fr. W. 450	105,1	118,6	180,8	147,4	
37	Athena aus Pergamon, Berlin	112,5	140,5	219,5+	163,6	

Digitized by Google

IIIa. Relief. Ganze Höhe = 2000.

		Auge bis Kinn	Gesicht	Nase bis Nacken			Auge bis Kinn	Gesicht	Nase bis Nacken
	Männliche Figuren.					Weibliche Figuren.			
1	Triptolemos, Eleus. Relief	136+	189,6		6	Harpyenmonument	152	203,4	
2	Parthenon-Fries	134		203,3	7	Nymphenrelief Thasos	144,5		
3	Grabrelief Fr. W. 1123	127,7	181		8	Chariten d. Sokrates (?)	141,6	209,1	246,8
4	„ Fr. W. 1015	127,5			9	Metope Olympia, Hesperide	140,1	209,2	223,7
5	Orpheus-Relief	124,8	187,9	206,5	10	Grabrelief vom Esquilin	130,6		198,5
					11	Eleusin. Relief	130,8	189,4	181,8
					12	Orpheus-Relief	121,3	182	
					13	Tänzerin, neuattisch	116,5	173,1	201,6

IIIb. Maasse nach der Natur. Ganze Höhe = 2000.

		Abstand der Augen	Auge bis Kinn
1	Erwachsener Mann (Harless III 196)	100	133
2	Schadow (Atlas), Modell eines Mannes	98,3	128,7
3	„ „ „ „ „	98,5	126,3
4	„ „ „ „ „	98,6	117,4
5	„ „ „ „ „		124,4
6	„ „ „ „ Jünglings	111,1	122,3
7	„ S. 79 } Brüder von aussergewöhnlicher Grösse	91,3	135,4
8	„ „ }	87	129
9	„ Jüngling v. 17 Jahren (8 Kopflängen)	93,8	125
10	„ Mann v. 8 Kopflängen		125
11	„ „ v. 7½ „		128,2
12	„ Heros		119
13	„ Borghes. Fechter	90	113,4
14	„ Christus v. Michelangelo		126,3
15	„ Canova, Faustkämpfer	101,5	120,8
16	Harless a. a. O., erwachsene Frau	102	129
17	Schadow, erwachwachsene Frau	110,2	118,1
18	„ „ „		111,1
19	„ Maximum der Frau		126,3
20	Harless a. a. O., Kind v. 13 Jahren	124,6	146
21	„ „ „ „ 14 „	116	139
22	Schadow, Knabe v. 14 Jahren		135,6
23	Harless S. 212, Amerikaner } Racen	107,6	
24	„ „ „ }	114,2	
25	„ „ Afrikaner }	125,6	
62	„ „ „ } „	138,8	

Digitized by Google

IV. Männliche Köpfe.

		Auge bis Kinn = 100			Gesicht = 200			Augenabstand = 100			
		Augen-abstand	Ohren-abstand	Nase bis Nacken	Augen-abstand	Ohren-abstand	Nase bis Nacken	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
1	Selinunt, Metopen	110,8	132,3		135,9	162,4		90,3	147,1	119,4	
2	Kopf Ptoon	104,4			125,3			95,7	159,6		
3	Kalbträger	101+	128+		126,2+	160+		99+	158,4+	126,7	
4	Kl. Kopf Akropolis	100,7	131,9		125,4	163,8		98,8	159,5	130,7	
5	Apoll Tenea	100	134,5		124,3	167,1		100	160,9	134,5	
6	Kl. Kopf Madrid	100			130,6			100	153,1		
7	Apoll Piombino	97,2	134,6		128,4	178		102,9	155,7	138,6	
8	Bemalter Kopf Akropolis	92,5	129,8	171,3	132,8	186,3	245,8	108	150,6	140,2	185
9	Jüngling Girgenti	90,4	124,8	165,6	126,8	175	232,1	110,6	157,7	138	183,1
10	Ptoon ganze Figur	87,5	129,5		114,9	170,1		114,3	174	148,1	
11	Aegina Westgiebel	87,5	131,8		118	177,8		114,3	169,5	150,6	
12	Athena „	87,2	134,8		119,4	184,6		114,7	167,5	154,6	
13	Apoll Strangford	87,2	128,2	163,8	123,3	181,2	231,6	114,6	162,2	147	187,8
14	Aegina Ostgiebel	86,4	127,7	173,8+	122,7	181,4	246,8+	115,8	163	147,9	201,2+
15	Athena „	85,5	118,2					117		138,3	
16	Selinunt Metopen	85,9		165,6	121,4		233,8	116,4	164,8		192,7
17	Sogen. Jakchos	85,7			118,7			116,7	168,5		
18	Apoll Olympia	85,3	123,7	166,7	120,7	175	235,7	117,2	165,7	145	195,3
19	Berlin No. 540	84,5	129,3	172,4	119,5	182,9	243,9	118,4	167,3	153,1	204,1
20	Akropolis Rollbinde	84	123	160,4	115,4	169,1	220,3	119	173,2	146,5	190,8
21	Wettläuferin	83,3	121,9		122,1	178,6		120	163,7	146,2	
22	Bronze Benevent	83	119	159	118,6	170	227,1	120,5	168,7	143,4	191,6
23	Kopf Neapel	82,3	122,5		112	166,7		121,4	178,6	148,8	
24	Apoll Capitol	82,2	132		116,7	187,4		121,7	171,4	160,6	
25	Idolino	81,9	120,6	153,9	113,6	167,3	213,6	122,2	176	147,3	188
26	Cossutius Kerdon	80,4	122,3	165,5	112,8	171,6	232,2	124,4	177,3	152,1	205,9
27	Esquil. Aphrodite	80	120		112,6	168,9		125	177,6	150	
28	Hermes Ludovisi	79,6	126,1	160,9	113	179	228,4	125,7	177	159	202,2
29	Harmodios	79,5	122,1	152,6	114,5	175,7	219,7	125,8	174,7	153,5	191,9
30	Bronze, München	78,4	121,6	163,2	109,9	170,5	228,8	127,6	182,1	155,2	208,3
31	*Stephanos-Figur*	*78*	*119,2*	*158,8*	*111,4*	*170,2*	*226,7*	*128.2*	*179.6*	*152,8*	*203,5*
	Kanon	*80*	*120*	*160*	*114,3*	*171,4*	*228,7*	*125*	*175*	*150*	*200*
32	Elektra Neapel	77,9	120,4	162,4	109,3	169	227,9	128,4	183	154,6	208,5
33	Wagenbesteiger	75,6	123	159,6	109,8	178,6	231,5	132,2	182,2	162,6	210,9

Digitized by Google

		Auge bis Kinn = 100			Gesicht = 200			Augenabstand = 100			
		Augen-abstand	Ohren-abstand	Nase bis Nacken	Augen-abstand	Ohren-abstand	Nase bis Nacken	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
34	Dornauszieher	85,4						117,1			
35	Bronze, Neapel	84,9	135,4	177				117,7		159,4	208,3
36	Apoll Kanachos	82,8	127,4					120,8		153,8	
37	Hestia Giustiniani	80,5						124,2			
38	Eros, Petersburg	80,2						124,7			
39	Sogen. Penelope	78,6						127,2		158,3	
40	Herme Ludovisi	76,8	121,6					130,8		158,3	
41	Basel Myronisch	90,3	138,2	184,3				110,7		153,1	204,1
42	Apoll Neapel	89,6	124,1	173,2	119,1	165	230,4	111,6	167,9	138,5	193,4
43	Apoll Mantua	89,1	126,7	178,2	119,2	169,5	238,4	112,2	167,8	142,2	200
44	Herakles Altemps T. I, II	88,8	125	181,8	117,5	168,2	244,5	112,5	167,3	140,7	204,6
45	Berlin No. 474	88,6	128,2	176,4	116,8	168,9	232,3	112,8	171,3	144,6	198,5
46	Athlet Sorrent T. III	85,8	117	158,5	115,2	157	212,7	116,5	173,6	136,3	184,6
47	Parthenon-Metopen	85,4	128,4	165,1	115,1	176,7	225,4	118,3	175,2	158,1	215,2
48	Kopf Louvre T. IV	84,6	115	167,5	112,8	153,3	223,3	118,2	175,4	136	198
49	Palazzo Riccardi	83,6	125,8	168,9	112,5	169,3	226,8	119,6	177,7	150,3	201,5
50	Perseus	82,5	120,4	161,5	110,6	161,4	216,5	121,2	180,8	145,9	195,7
51	Hermes Aigion	82,4	129,6	163,9	110,6	173,9	219,9	121,3	180,9	157,3	198,9
52	Dresden, aus Perinth	81,8	120,2	158,1	109,7	161,1	211,9	122,2	182,3	146,8	193,2
53	Kärntner Jüngling	81,6	122,8	173,7	107,5	161,8	228,9	122,6	186	150,5	212,9
54	Kopf Akropolis	80,9	125	154,3	107+	165,2+	204,2+	123,7	186,8+	154,6	190,8
55	Ares Borghese	80,7	120,2		107,9	160,4		123,9	185,6	149	
56	Ares-Kopf Louvre	79,8	117,8		110,2	162,5		125,3	181,6	147,6	
57	Doryphoros Dresden	79,7	124,5	160,5	106,1	165,8	213,9	125,5	188,4	156,2	201,5
58	Sogen. Narkissos	79,6		165,5	108,9		225,6	125,6	184,3		207,8
59	Apoll Cassel	79,1	112,3	155,6	107,1	152	210,6	126,4	186,8	142	196,7
60	Diomedes	76,9	118,7	159,8	101,5	156,8	211	130,8	197	154,5	207,9
61	Salber Pitti	76,7			98,9			130,4	202,2		
62	Polykletisch Torlon.	76,3	117,8	160,2	100	154,3	209,8	131	200	154,3	209,8
63	Ince Blundell	76,2	120,8	155	101,7	161,1	206,7	131,1	196,7	158,5	203,3
64	Polykletisch Vatikan	73,9	118,5	157,1	100	160,2	212,5	135,2	200	160,2	212,5
65	Athlet Petworth	85,9	129,3	171,7	109,7	165,2	219,3	116,5	182,4	150,6	200
66	Gruppe Ildefonso	85,9	127,2	163	105,7	156,5	200,1	116,5	189,2	148,1	189,9
67	Berlin No. 473	85,2	132,4	179,6	108,3	170,2	231	118,7	184,6	157,1	213,2
68	Hermes Pitti	83,5	128,3		106,6	163,9		119,8	187,6	153,7	
69	Hermes Landsdown	83	127	164,9	104,5	159,3	206,8	120	191,4	152,4	197,8
70	Dionysos Brit. Mus.	82,1			105,5			121,8	189,6		
71	Herakles Dalmatien	81,9		183,9+	104,1		233,6+	122	192,1		224,4+
72	Hermes Landsdown	80,4	123,6	162,7	104,7	160,9	211,8	124,3	191	153,7	202,3
73	Berlin No. 479	79,5			104,3			125,8	191,8		

Digitized by Google

		Auge bis Kinn = 100			Gesicht = 200			Augenabstand = 100			
		Augen-abstand	Ohren-abstand	Nase bis Nacken	Augen-abstand	Ohren-abstand	Nase bis Nacken	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
74	Omphalos-Apoll	80,1	116,4	165,5	99,5	144,5	205,5	124,9	201,1	145,3	206,6
75	*Polyklet Doryphoros*	*80*	*124,2*	*171,9*	*100*	*155,4*	*215*	*125,1*	*200*	*155,4*	*215*
	Kanon	*80*	*125*	*175*	*100*	*156,2*	*218,7*	*125*	*200*	*156,2*	*218,7*
76	Diadumenos Vaison	80,6	125,7	169,2				124,1		156	209,9
77	Theseus Parthenon	78	124,7	165,3	100	159,8	212	128,2	200	159,8	212
78	Westmak. Jüngling	81,1	126,7	159,3	102,6	160,1	201,4	123,2	195	156,1	199,7
79	Bronze Neapel	78,9	128,1	161	101,1	165,2	206,5	126,9	195,7	163,4	204,3
80	AthletKonstantinop.	79,5	121,9	175,2	100	153,3	220,4	125,7	200	153,3	220,4
81	Uffizien Salber	80,4	127,6	162,6	97,5	154,7	197	124,2	205,1	158,6	202
82	Dionysos Dioclet.Th.	80,2	128,8		97,8	157,1		124,7	204,5	160,7	
83	Herakles Landsdown	81,6	135,2	172,1	102,1	169,2	215,4	122,6	196	165,8	211,1
84	Sogen.Apoll Lykeios	80,7	121,5		98	147,4		123,9	204,1	150,5	
85	Diadumenos Farnese	90,1	122	162,6				111,1		135,4	180,5
86	„ Brit. Mus.	85,1	122,8	169,3				117,5		144,3	199
87	„ Dresden	82,6	122,3	161,2				121		148	195
88	„ Petworth	81,8	121,1	151,4				122,3		148	185,1
89	„ Cassel	79,7	120,1	154,1				125,5		154,2	204,1
	„ Vaison	80,6	125,7	169,2				124,1		156	209,5
90	München Fr.W. 1301	78,7	125,1	174,5	105,7	168	234,3	127	189,2	158,9	221,6
91	Brit. Mus. Fr. W. 452	77,6	120,2	175,4	102,9	159,3	232,6	128,9	194,4	154,8	226
92	Apoll Fr. W. 1527	77,5	113,8		103,6	152		129	193	146,7	
93	Hermes v. Andros	76,3	129,4	168,2	100,5	170,4	221,5	131	198,9	169,5	220,3
94	Eubuleus	76,1			101,9			131,5	196,2		
95	Ares Ludovisi	79,8	127,3	167,8	99,5	158,8	209,3	125,4	201	159,6	210,4
96	Hermes v. Atalante	77,8		162,4	95,8		200	128,6	208,8		208,8
97	Berlin No. 482	77,7		169,9	94,8		207,1	128,6	211,1		218,6
98	Sogen. Jason	77	123,7	174,1	98,2	159,2	224,1	129,9	201,7	160,6	226,1
99	Herakles Berlin 478	76,9	120,8	171,7	97,9	153,2	219,1	130,1	203,8	157,2	223,3
100	*Apoxyomenos Lysipp*	*75,9*	*135,1*	*171,9*	*98,9*	*176*	*224*	*131,8*	*202,3*	*178*	*226,6*
101	Alexander	73,3	125,9		94,6	162,6		136,5	211,5	172	
102	Borghes. Fechter	70,9	118,6		96,5	161,5		137,5	207,1	167,3	
103	Satyr einschenkend	80,2	137,7		102,3	175,6		124,6	195,5	171,6	
104	Apollino Florenz	81,4	123,3	163,9	100	151,4	201,4	122,9	200	151,4	201,4
105	Sauroktonos Paris	81,6	124,2	170,5	97,5	148,4	203,8	122,6	205,2	152,3	209
106	Apoll Steinhäuser	82,1	118,1		100,5	149,2		121,8	199	148,5	
107	Apoll Belvedere	82,4	121,6		99,5	146,9		121,4	200,1	147,6	
108	Adonis Vatikan	82,8	118,2					120,8		142,9	
109	Hypnos	86,2	128,7	162,8	100,6	150,3	190,1	116	198,8	149,4	188,9
110	Apoll Palatinus	87	126,9		102,3	149,1		114,9	195,6	145,9	

Digitized by Google

		Auge bis Kinn = 100			Gesicht = 200			Augenabstand = 100			
		Augen-abstand	Ohren-abstand	Nase bis Nacken	Augen-abstand	Ohren-abstand	Nase bis Nacken	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand	Nase bis Nacken
111	Bronze Neapel	81,4	119,6	172,5	108,5	159,5	230,1	122,9	184,3	147	212
112	Kopf Oxford	82,9	128,6		109,6	170,1		120,6	182,5	155,2	
113	Sogen. Meleager	83,3	128,9	175,7	109,9	169,2	230,8	119,5	182	154	210
114	Herakles Skopasisch	83,7	134,1	171,4	109,3	175,1	223,8	119,4	182,9	160,2	204,7
115	Hermes (?) Lateran	81,5	125,1	158,9	106,1	162,8	206,8	122,7	188,5	153,5	195
116	Dionysos Capitol	81,6	127,9		105,7	165,7		122,5	189,2	156,8	
117	Salber München	83,2	134,6	174,8	106,6	172,5	223,9	120,2	187,6	161,8	210,1
118	Apoll Brit. Mus.	84,1	125,8		107,8	161,2		118,9	185,6	149,5	
119	Apoll Paris	89,2	133,8	174,3	105,6	157,6	206,4	112,1	189,4	150	
120	Dem Aristogeiton aufgesetzt	81,7	125	169,2	112	171,4	232	122,4	178,6	153,1	207,1
121	Skopas Tegea	83,7	136,7		113,2+	184,9+		119,4	176,7+	163,3	
122	Satyr ausruhend	84	126,6		113,2	171		119	176,6	151,4	
123	Praxitel. Herakles	85	127,6	159,1	111,1	166,6	207,7	117,6	180,1	150	187
124	*Hermes Praxiteles*	*86,8*	*127,9*	*162,8*	*114*	*167,9*	*213,7*	*115,2*	*175,4*	*147,3*	*187,5*
125	Diskobol Sal. d. Big.	86,9	131,4	168,8	114,1	172,5	221,6	115,1	176,2	151,2	194,2
126	Laokoon Söhne	73,5	120,1		98,9	161,6		136,1	202,2	163,4	
127	Gallier Capitol	74,6			106,1			132,6	188,4		
128	Gallier Ludovisi	75			96			133,3	207,3		
129	Gallier Gruppe	78,6	121		102,9	156,7		127,9	194,7	155,9	
130	Kopf Pergam. Gymnasium	78,6	121		101,9	156,8		127,2	196,3	153,9	
131	Sterbend. Alexander	79,2	129,7		101,1	165,8		126,3	197,7	163,9	
132	Perg. Gigantomachie	82,6	128,2		107,8	161,3		121,9	186,7	155,3	
133	Niobiden	84,1	129,4		110	165,1		119,2	181,9	150,2	
134	Alexander Brit. Mus.	84,4			107,8			118,4	185,4		
135	Betender Knabe	88,9	127,2		117,1	167,5		112,5	170,8	143,1	
136	Sauroktonos Albani	91,9	121,3		112,6	148,6		108,9	177,6	132	
137	Gruppe Menelaos	81,9	127,6	175,2	116,2	181,1	248,6	122,1	172,1	155,8	214
138	Germanicus	83,5	138,5	170,6				119,8		165,9	204,4
139	Camillus	85,4	124	168,4	115	166,9	226,8	117,1	171,2	145,2	197,3
140	Antinous Capitol	86,8	130,7	167,5	126,1	189,8	243,3	115,2	158,6	150,5	192,9
141	Antinous Berlin 363	89,4			132,5			111,8	150,9		

Digitized by Google

V. Weibliche Köpfe.

		Auge bis Kinn = 100		Gesicht = 200		Augenabstand = 100		
		Augen-abstand	Ohren-abstand	Augen-abstand	Ohren-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand
1	Sphinx v. Spata	109,6	149,4	126	171,6	91,2	158,8	136,3
2	Antenor	105,4	145	125,8	172	94,9	159	137,6
3	Athena Metop. Selinunt	103,5		124,4		96,2	160,8	
4	Mus. d'Ath. T. III, IV	103,3				96,8		
5	„ „ T. II	95,1				105,2		
6	Nike des Archermos	94,6	143.4	106	160,7	105,7	188,7	151,6
7	Giebel-Athena	93,5		111,1		107	180	
8	Hera v. Olympia	87,4		109,5		114,4	182,6	
9	Jahrb. 1887 T. 13	85,8	127,8	108	160,7	116,5	185,2	148,9
10	Samisch Akropolis	79,2				126,3		
11	Athena Aegina Westgiebel	87,2	134,7	119,4	184,6	114,7	167,5	154,6
12	„ „ Ostgiebel	85,4	118,2			117		138,3
13	„ Villa Albani	85,4		118,9		117,1	168,2	
14	Kolossalkopf Ludovisi	83,6	122	111,4	162,4	119,6	179,6	145,8
15	Sogen. Hercul. Tänzerinnen	83,2	124,4	111,7	173,6	119	179,5	149,5
16	Jahrb. 1887 T. 14	91,2	133,1	115,9	169	109,6	172,6	145,9
17	Demeter Berlin No. 83	89,6	124,4	113,6	157,7	111,6	176	138,8
18	Hera Fr. W. 1515	88,6	127,5	112,2	161,9	112,8	177,7	143,9
19	Berlin No. 605	88,6		112,5		112,8	177,8	
20	Kolossalkopf Petworth	85,7		109,1		116,7	183,3	
21	Berlin No. 608	85,2	119	109,5	152,8	117,4	182,6	139,7
22	Sogen. Diadumenos Bologna	85	120	108,5	153,2	117,6	184,3	141,2
23	Athena Neapel	84,6	126,9	108,4	162,6	118,2	184,5	150
24	Amazone Petworth	84,5	116,7	107,6	148,5	118,3	185,9	138
25	Venus Genetrix	84,1	119,8	105,4	150,3	119	189,7	142,5
26	Athena Brit. Mus.	83,5	127,3			119,7		152,4
27	Athena Velletri	83	123,1	105,1	155,8	120,5	190,3	148,3
28	Athena Giustiniani	81,7				121,8		
29	Sogen. Leda	81	118,4	103,7	151,5	123,3	192,2	146,1
30	Kopf Herzog Alba	81	122,1	102,8	155,1	123,5	194,5	150,8
31	Amazone Typ. I	80,6	114,9	104,4	148,8	124	191,5	142,5
32	„ Typ. II	79,4	116,9	102,6	151	125,9	194,9	147,2
33	Athena Pergamon	80,1	116,4	102,5+	149+	124,9	195,1+	145,4
34	Juno Ludovisi	85,7	123,9	107,1	154,8	116,7	186,8	144,6
35	Röm. Mitthlg. I 11	83,9	115,7	105,5	145,5	119,2	189,6	137,9
36	Lateran No. 70	82,6	122,1	102	150,7	121	196	147,7
37	Hera Farnese	84,4	123	109	158,1	118,5	184,4	145,8
38	Amazone Herme Neapel	82,7	117,3	109,1	154,8	120,9	183,3	141,9
39	Eirene Barberini	80,4	121,9	109,3	165,8	124,4	183	151,7

Digitized by Google

		Auge bis Kinn = 100		Gesicht = 200		Augenabstand = 100		
		Augen-abstand	Ohren-abstand	Augen-abstand	Ohren-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand
40	Persephone Villa Albani	82,9	120,3	115,3	167,2	120,6	173,5	145,1
41	Berlin No. 330	80,9	122,9	109,8	166,7	122,4	171,7	151,8
42	Eirene München	82,1	121,9	100	148,5	121,8	200	148,5
43	Aphrodite Arles	81,7	120,8	100,5	148,7	122,4	199	148
44	Aphrodite Ostia	81,7	119,6	102,6	150,3	122,4	194,9	145,9
45	Kopf Arles	81,5	124,4	100	152,7	122,7	200	152,7
46	Vatikan Fr. W. 1463	81,2	117,9	101,1	146,8	123,2	197,9	145,3
47	Bronze München Fr. W. 1685	80,6	120,4	100,6	150,3	124,1	198,9	149,4
48	Knidische Aphrodite	79,6	122,4	98,7	151,9	125,6	202,6	153,8
49	Hera Pentini	80,3	121,1	96,2	145,1	124,6	207,9	150,9
50	Artemis Versailles	77,4	116,4	97,2	146,1	129,1	205,7	150,3
51	München Fr. W. 1520	77	121,8	96,5	152,7	129,9	207,2	158,2
52	Aphrodite v. Kaufmann	78,6	122,3	94	146,2	127,3	212,8	155,6
53	Demeter v. Knidos	77,7	121,5	92,2	144,1	128,7	217	156,4
54	Berlin No. 610	75,8	119,9	92,9	145,8	131,8	215,2	157
55	Sappho Jahrb. V 3	75,2	117,9	93,9	147,2	133	212,9	156,8
56	Aphrodite v. Melos	75,1	116,9	90,5	141,4	133,2	221,1	156,3
57	Karyatide Brit. Mus.	82,8	124,6	106,5	160,2	120,7	187,8	150,5
58	Hercul. Gewandfigur Fr. W. 1688	83,2	130,5	104,7	164,2	120,3	191,1	157
59	Hercul. Gewandfigur Fr. W. 1687	84,3		105,8		118,7	189	
60	Grabreliefs	84,6	124,4	108,4	157,4	118,4	185,9	146,1
61	Nike Brescia	85,9	133,6	106,8	166,1	116,4	187,3	155,6
62	Artemis v. Gabii	89,3	126,2	109,9	155,3	112	182	141,3
63	Aphrodite Petworth	84,6	119,2	102,3	144,2	118,2	195,5	140,9
64	Artemis Kolonna	86,3	124,6	101,4	146,4	115,8	197,2	144,4
65	Berlin No. 616	87,5	128,3	103,1	151,2	114,3	194	146,6
66	Psyche Neapel	89,2	129,8	104	150,9	112,1	192,3	145,1
67	Aus Pergamon, Berlin	79,3	123,8	100,5	156,9	126,1	199	156,2
68	Aus Cypern, Berlin No. 617	79,7	114,8	97,1	140	125,5	205,9	144,1
69	Niobiden	79,7	124,3	99,7	153,5	124,9	200,9	154,1
70	Pergam. Gigantomachie	81,2	131,6	102	165,3	123,1	196,4	163,1
71	Aphrodite Medici	81,7	122,6	104,8	157,3	122,4	190,8	150
72	Aphrodite Capitol	81,7	121,7	100,5	149,3	122,3	198,9	148,9
73	Sogen. Nike d. Eubulides	82,5	121,2	105,6	155,2	121,2	197	147

Digitized by Google

		Auge bis Kinn = 100		Gesicht = 200		Augenabstand = 100		
		Augen-abstand	Ohren-abstand	Augen-abstand	Ohren-abstand	Auge bis Kinn	Gesicht	Ohren-abstand
74	Porträt d. Apollonis?	83,5	127,6	100,9	154,3	119,8	198,1	152,8
75	Berlin No. 331	84	120,1	106,1	151,8	119	188,4	141,4
76	Sogen. Athena d. Eubulides	87,9	124,2	108,7	153,7	113,8	184	141,4
77	Sogen. Berenike	87,9	125,8	109	156	113,8	183,5	143,1
78	Figur a. Pergamon, Berlin	88	127,1	110,9	160,2	113,8	180,3	144,4
79	Hermaphrodit a. Pergamon	92	139			108,7		151,1
80	Artemis München Fr. W. 450	88,7	124,8	116,3	163,1	112,8	172	140,2
81	Statuette a. Pergamon, Berlin	85,4		115		117,1	175,7	
82	Gallier-Gruppe, Ludovisi	75,6		103,2		132,3	193,7	
83	Germanin Fr. W. 1564	78,3	121	95,7	147,9	127,7	208,9	154,4
84	Germanin Fr. W. 1563	79,6	111,1			125,6		139,5
85	Gruppe des Menelaos	77,7	121	106,3	165,5	128,6	188,1	155,7

Digitized by Google

JAHRESBERICHT.

Die Gesellschaft hatte im abgelaufenen Jahre den Tod ihres langjährigen Mitgliedes, des Herrn Generalkonsul Eisenmann zu beklagen. Neu aufgenommen wurde als ordentliches Mitglied Herr Prof. Dr. Fuhr, als ausserordentliche die Herren Dr. Kern und Dr. Kietz. Wieder eingetreten ist Herr Freiherr Dr. Hiller von Gärtringen. Verzogen sind die Herren Belger, B. Graef, Erbprinz von Sachsen-Meiningen, Oehler, Ohnefalsch-Richter, Schmidt, Steindorff. Somit besteht die Gesellschaft gegenwärtig aus folgenden 91 ordentlichen Mitgliedern: Adler, von Alten, Aschersohn, Assmann, Back, Bardt, Bertram, Bode, Borrmann, Broicher, Brückner, Büchsenschütz, Bürcklein, Bürmann, von Bunsen, Conze (Schriftführer), Corssen, Curtius (I. Vorsitzender), Dahm, Diels, Dobbert, Ende, Engelmann, Erman, Fischer Exc., Frey, Fritsch, Fuhr, Furtwängler, Gericke, Goldschmidt, P. Graef, Grimm, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Hepke, Herrlich, Hertz, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Humbert, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Jessen, Jordan, Kalkmann, von Kaufmann, Kaupert, Kekulé, Kirchhoff, Köhler, Koepp, Krüger Exc., Kübler, von Landau, Lehfeldt, Lehmann, Lessing, von Luschan, Meitzen, Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nothnagel, Oder, Pomtow, Puchstein, von Radowitz Exc., O. Richter, Rose, Schauenburg, Schöne (II. Vorsitzender), Schröder, Senator, Stengel, von Stephan Exc., Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Freiherr von Wangenheim, Wattenbach, Weil, Wellmann, Wilmanns, Winnefeld, Winter, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Hirsch, Kern, Kietz, E. Richter, Rubensohn.

Digitized by Google

Digitized by Google

HERAKLES
IM PALAZZO ALTEMPS ZU ROM

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

KOPF DES HERAKLES
IM PALAZZO ALTEMPS ZU ROM

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

FAUSTKÄMPFER AUS SORRENT
IN NEAPEL

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

JÜNGLINGSKOPF IM LOUVRE

LICHTDRUCK VON PAUL SCHARF, BERLIN.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

UEBER EINEN BISHER

MARCELLUS GENANNTEN KOPF

IN DEN KOENIGLICHEN MUSEEN

VIERUNDFÜNFZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÆOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

REINHARD KEKULÉ

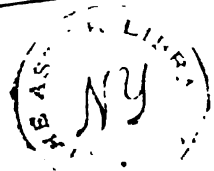
MIT 2 TAFELN UND 5 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1894

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
1897.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
45903
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.



Digitized by Google

Durch die huldvolle Fürsorge Seiner Majestät des Kaisers und Königs ist vor einigen Monaten in den Besitz der Königlichen Museen ein antikes Kunstwerk von höchster Vollendung gelangt, das in seiner Art einzig dasteht — der römische Knabenkopf, den die beiden Tafeln dieser Festschrift in wohlgelungenen Abbildungen vor Augen stellen.

Der Kopf hat die Grösse der Natur; er misst vom Kinn bis zum Scheitel 0,18 m, vom Kinn bis zur Haargrenze 0,12 m. Er ist in einem weissen Marmor ausgeführt, der feine Krystalle aufweist. Es ist die schöne, nicht gewöhnliche Sorte carrarischen Marmors, die dem pentelischen sehr ähnlich ist. Die Erhaltung ist überaus glücklich. Die Oberfläche hat an manchen Stellen, besonders im Haar, ihre ursprüngliche Frische; sonst hat sie hie und da gelitten; aber der Kopf ist dem Unheil entgangen, das so viele antike Skulpturen unheilbar geschädigt und für alle Zeiten des ursprünglichen Reizes entkleidet hat. Er ist weder durch Abarbeitung noch durch Waschungen mit Säuren verdorben worden. Ausgebessert sind kleine Stückchen an der rechten Seite der Nase und ein Stückchen auf der rechten Wange; ergänzt ist die rechte Brustseite.

In die Königlichen Museen ist der Kopf aus dem Besitz der Familie Pourtalès übergegangen. Ueber die Auffindung und Herkunft ist nichts genaueres bekannt. Ich finde ihn in der Literatur zuerst erwähnt von J. de Witte in der Description de la collection d'antiquités de M. le vicomte Beugnot (Paris, imprimerie de Firmin Didot frères 1840) S. 107 Nr. 290 mit den Worten: „Marbre de Paros. Buste attribué à Marcellus

Digitized by Google

enfant, de grandeur naturelle et d'un beau travail. Haut., avec le piédouche, 47 centimètres." Ueber die Entstehung der Sammlung Beugnot giebt De Witte in einer Vorbemerkung nur die kurze Auskunft: „La riche collection d'antiquités dont nous publions la description, a été formée par un amateur distingué et plein de goût, pendant des voyages et des séjours faits dans le Levant et particulièrement en Italie. Presque toutes les classes de monuments anciens, si l'on en excepte toutefois la numismatique, ont fourni quelques pièces à cette collection. Des vases et des bronzes choisis dans les Musées Durand et de Canino sont venus accroître encore, dans ces derniers temps, cette suite déjà si remarquable à tous égards." Auch in den wenigen gelegentlichen Erwähnungen der Sammlung Beugnot in den Bullettini des römischen Instituts[1]) wird der Kopf nicht genannt. Aber die natürliche und fast selbstverständliche Annahme ist die, dass ihn Baron Beugnot in Rom, im Kunsthandel, erworben hat.

Bei der Auflösung der Sammlung Beugnot ging der Kopf in den Besitz des Grafen Pourtalès-Gorgier über —, zu spät um eine Stelle in den sechs Jahre zuvor veröffentlichten Antiques du Cabinet Pourtalès zu finden. In der Description des antiques faisant partie des collections de M. le comte de Pourtalès-Gorgier par J. J. Dubois, sous-conservateur des antiquités du Musée royal du Louvre (Paris 1841) ist er S. 23f. unter Nr. 108 angeführt. Ich weiss aus guter mündlicher Ueberlieferung, dass Graf Pourtalès diesen Kinderkopf besonders liebte und ihn für einen ebenso wertvollen oder wertvolleren Besitz hielt als den viel gerühmten, jetzt im Britischen Museum befindlichen, früher Giustinianischen Apollokopf. Aber während dieser Apollokopf immer wieder neu abgebildet und besprochen wurde, fand der römische Knabenkopf, auf den sein Besitzer so hohen Wert legte, in weiteren Kreisen kaum Beachtung. Erst nach dem Tod des feinen Kenners ist eine Abbildung veröffentlicht worden, freilich eine sehr ungenügende, in der flüchtigen Uebersicht, die François Lenormant in der Gazette des beaux-arts 1864 S. 473—506 über die Pourtalès'schen Antiken gegeben hat[2]). Lenormant widmet dem Kopf die folgenden Sätze: „C'est la tête d'un enfant dans lequel on s'accorde à reconnaître Marcellus, ce neveu d'Auguste, mort à 21 ans, quand il donnait de si belles espérances, et à jamais illustré par un passage du VIe livre de l'Énéide, dont la lecture faite par Virgile causa, dit-on, l'évanouissement d'Octavie. On regrette vraiment que l'anecdote touchante sur Marcellus, qui a inspiré le plus grand de nos peintres vivants, ait si peu de fondements sérieux et que la critique historique ait montré l'impossibilité presque absolue de l'admettre, mais en contemplant le buste de la collection Pourtalès on ne peut s'empêcher de se souvenir de ce

Tu Marcellus eris .....

qui vivra tant que les beaux vers trouveront encore des admirateurs. Marcellus était laid, du reste, et d'après le buste que nous avons fait graver — lequel était encore

Digitized by Google

inédit — et d'après les autres monuments qui retracent son image. L'artiste ne l'a ni embelli ni idéalisé; lorsqu'il sculpta son buste, le jeune prince vivait encore et l'on ne songeait pas à en faire le divin Marcellus. Mais on chercherait vainement, avec un meilleur style et une exécution plus vraie, un buste d'une réalité plus personelle et plus vivante."

Die letzten Worte enthalten zwar keine ganz ausreichende Würdigung und keinen Hinweis auf den wehmütigen Reiz, der über dem Kopf ruht; aber sie bezeichnen eine Seite der künstlerischen Meisterschaft, die sich in ihm offenbart. Seine Schönheit empfunden, seinen hohen Wert lebhaft hervorgehoben zu haben — dieses Lob soll François Lenormant ungeschmälert bleiben. Im übrigen sind Lenormant's Aeusserungen von vollendeter Leichtfertigkeit. Jeder Leser muss aus seinen Worten schliessen, nicht nur dass der Pourtalès'sche Kopf ein unzweifelhaftes Bildnis des Marcellus sei, sondern auch dass andere gleichfalls unzweifelhafte und dem Pourtalès'schen Kopfe ähnliche Bildnisse des Marcellus vorhanden seien, und dass aus ihrer Vergleichung Lenormant sein Urteil schöpfe. Das ist nicht der Fall. Natürlich hat es Bildnisse des Marcellus gegeben, die noch bei seinen Lebzeiten und nach seinem Tod gemacht worden sind. Das versteht sich nach der Sitte der Zeit bei seiner Herkunft und seinem Range von selbst, und wir bedürfen dafür der besonderen Zeugnisse nicht, die zufällig vorhanden sind. Wenn Seneca erzählt, Octavia habe kein Bildnis des verstorbenen Sohnes um sich sehen wollen[3]), so müssen doch solche Bildnisse vorhanden gewesen sein. Wie Dio berichtet, hat Kaiser August nach dem Tode des Marcellus dessen goldenes Porträt aufgestellt[4]). In Pompei ist auf dem sogenannten Foro triangolare, gegenüber dem Eingang, eine marmorne Basis mit der Inschrift M. Claudio C. F. Marcello gefunden worden[5]). Omnino gener Augusti defunctus in aedilitate a u. c. 731 bemerkt dazu Mommsen. Aber die Ehrenstatue, die auf dieser Basis stand, ist verloren. Es ist uns kein beglaubigtes Bildnis des Marcellus erhalten. Auch keine Münze hat uns seine Züge aufbewahrt[6]).

Wenn wir von baarer Willkür der Namengebung absehen, so hat zuerst die anmutige, erfindungs- und listenreiche Gelehrsamkeit, wie sie E. Q. Visconti für solche Vermutungen zu Gebot stand, die römische Ikonographie wie mit anderem, so mit einem Bildnis des Marcellus beschenkt.

In dem dritten Bande des Museo Pio-Clementino hat er auf Tafel XXIV die Statue eines römischen Knaben abbilden lassen[7]). Die Statue war in Otricoli zusammen mit Statuen des Augustus, des Caligula und einer Frau, die Visconti für Livia hielt, gefunden worden. Darum warf er die Frage auf, ob vielleicht auch diese Knabenstatue der kaiserlichen Familie angehören könne. „Chi sa" — so drückt er sich aus — „che non appartenesse a qualche fanciullo della famiglia de' Cesari? I suoi capelli sono tagliati e disposti, secondo quella foggia che si osserva ne' ritratti d'Augusto e de' suoi suc-

Digitized by Google

cessori persino a Nerone. Il suo volto però non simiglia a veruno de' Cesari conosciuti: nè a Gajo e Lucio nipoti d'Augusto, nè a' figli di Germanico, nè a Tiberio, nè a Britannico, nè a Nerone stesso ancor giovinetto. Potrebbe dubitarsi di Marcello, di cui non conosciamo alcuna autentica effigie, e a cui par che lo rivendichi la descrizion di Virgilio

Frons laeta parum, et deiecto lumina vultu

particolarità che ravvisano evidentemente nel nostro ritratto. Non è questa se non una semplice congettura; pure fra tanti ritratti ascritti dagli antiquari a quel nipote d'Augusto, non ve ne ha alcuno che si avvicini alla probabilità del presente, avute in vista tutte le circostanze del sito dov' è stato scoperto, delle altre immagini che l'accompagnavano, dell' abito, dell' età, e finalmente del carattere stesso della sua fisonomia." In einer Anmerkung weist er noch den Versuch Ficoroni's, Marcellus auf einem Cammeo zu erkennen, und die Benennung einer Büste des capitolinischen Museums als Marcellus ab. Im Pio-Clementino hat die Tafel die Unterschrift: „Statua bullata di giovinetto illustre trovata negli scavi d'Otricoli." In der Iconographie romaine ist auf Tafel 19 der Kopf der vaticanischen Statue in Vorder- und Seitenansicht mit der Beischrift Marcellus abgebildet; im Text wiederholt Mongez Visconti's Begründung des Namens.

Anderes Material, als das von Visconti und Mongez mitgetheilte hat auch Fr. Lenormant nicht zu Gebot gestanden. Aber nicht nur hat Visconti selbst seine Benennung der vaticanischen Statue — mit gutem Grunde — für nichts als eine semplice congettura erklärt, sondern der Pourtalès'sche Kopf zeigt auch nicht einmal die geringste Aehnlichkeit mit dem Kopf der vaticanischen Statue, in der Visconti Marcellus finden wollte. Freilich hat Dubois behauptet, die beiden Köpfe seien ähnlich[8]); aber, wie sich jeder aus der hier mitgeteilten Abbildung der vaticanischen Statue überzeugen kann, ist dies nicht richtig. Es ist ganz unmöglich, dass beide denselben Knaben wiedergeben. Wenn eines der beiden Bildnisse Marcellus darstellen sollte, so ist das andere ganz gewiss kein Marcellus.

Digitized by Google

Einen ernsthafteren und strengeren Versuch als einst Visconti hat vor einigen Jahren A. Mau unternommen, um in einer uns erhaltenen Statue das Porträt des Marcellus nachzuweisen*).

Im Jahr 1822 sind in Pompei im sogenannten Pantheon zwei marmorne Bildnisstatuen gefunden worden, die, auf die Namengebung Avellino's hin, bis vor kurzem als Livia und Drusus, des Tiberius Sohn, galten. Mau wendet dagegen ein, dass sie mit den verbürgten Zügen weder der Livia noch des Drusus übereinkommen. Er führt aus, dass die männliche Statue allerdings einen Angehörigen des kaiserlichen Hauses darstellen müsse; dass aber keiner der uns durch sichere Bildnisse bekannten Claudier und überhaupt kein Claudier gemeint sein könne, weil die vielen uns erhaltenen Bildnisse von Claudiern eine durchgehende, leicht kenntliche Familienähnlichkeit aufweisen, von der die Züge der in Pompei gefundenen Statue abweichen. So gelangt Mau auf dem Wege der Verengung und Ausschliessung der verschiedenen Möglichkeiten dazu, in der Statue Marcellus zu erkennen, mit dessen Bild,

Digitized by Google

wie er annimmt, sich auch alle uns literarisch überlieferten Nachrichten über die Persönlichkeit des Marcellus vereinigen liessen.

Mit diesem von Mau erschlossenen Bildnis des Marcellus hat, wie auch die Abbildung deutlich erkennen lässt, der Pourtalès'sche Knabenkopf so wenig Aehnlichkeit als mit der vaticanischen Statue, von der Visconti vermutet hatte, dass sie vielleicht Marcellus darstellen möge.

Mau's scharfsinniger Darlegung fehlt das letzte Siegel des zwingenden Beweises. Er selbst nimmt für ihr Ergebnis nicht Gewissheit, sondern nur einen der Gewissheit nahe kommenden Grad von Wahrscheinlichkeit in Anspruch, und es fehlt nicht an Bedenken[10]). Aber auch wenn weder Visconti noch Mau Recht haben —, der Pourtalès'sche Kopf kann kein Bildnis des Marcellus sein.

Achtzehnjährig hat Marcellus die vierzehnjährige Julia geheiratet. Zwei Jahre darauf starb er, beklagt und noch im Tod mit Ehren überschüttet von seinem Oheim, dem Kaiser Augustus, der ihn zu seinem Schwiegersohn erhoben hatte, bejammert von seiner Mutter Octavia, deren Schmerz wie sprichwörtlich für untröstliche Trauer wurde. Als blühender Jüngling dem Leben und allen Hoffnungen entrissen — so stand er Allen vor der Seele. In der Vision der künftigen Helden Roms, die Virgil erscheinen lässt, ist das Bild, das der Dichter mit der Gewalt des frischen Schmerzes am eindringlichsten hervorhebt, das des Marcellus. Mit dem grossen Ahnherrn Marcellus, dem ersten Römer, der einen Sieg über Hannibal erfochten, sieht Aeneas einen Jüngling gehen und fragt den Schatten des Anchises, wer es sei,

„Atque hic Aeneas; una namque ire videbat
egregium forma iuvenem et fulgentibus armis,
sed frons laeta parum et deiecto lumina voltu:
quis, pater, ille virum qui sic comitatur euntem?
filius, anne aliquis magna de stirpe nepotum?
quis strepitus circa comitum! quantum instar in ipso!
sed nox atra caput tristi circumvolat umbra.
Tum pater Anchises, lacrimis ingressus obortis:
o nate, ingentem luctum ne quaere tuorum,
ostendent terris hunc tantum fata neque ultra
esse sinent. nimium vobis Romana propago
visa potens, superi, propria haec si dona fuissent.
quantos ille virum magnam Mavortis ad urbem
campus aget gemitus! vel quae, Tiberine, videbis
funera, cum tumulum praeterlabere recentem!
nec puer Iliaca quisquam de gente Latinos

Digitized by Google

in tantum spe tollet avos, nec Romula quondam
ullo se tantum tellus iactabit alumno.
heu pietas, heu prisca fides, invictaque bello
dextera! non illi se quisquam impune tulisset
obvius armato, seu cum pedes iret in hostem
seu spumantis equi foderet calcaribus armos.
heu miserande puer, si qua fata aspera rumpas,
tu Marcellus eris. manibus date lilia plenis;
purpureos spargam flores, animamque nepotis
his saltem adcumulem donis, et fungar inani
munere."

Der Pourtalès'sche Kopf stellt einen Knaben von vier bis fünf Jahren dar, der ernsthaft und schmerzlich, fast kläglich aus den wie mit Mühe weit geöffneten Augen sieht. Ein tiefer Schmerz bewegt die mit festem Willen geschlossenen Lippen. Fast alle Beschauer empfangen vor dem Kopfe den Eindruck, vor einem kranken Kinde zu stehen, dessen Lebenstage gezählt sind. Freilich wechselt die Stärke solcher Eindrücke mit dem Wechsel der Beleuchtung und auch mit der Stimmung des Beschauers. Aber der schmerzlich gefasste Ausdruck, der das ganze zarte Gesichtchen durchzuckt, ist zu stark, als dass er etwa aus der Gewohnheit oder Absicht des Künstlers, dem Porträt einen ernsten Ausdruck zu verleihen, erklärt werden könnte; er ist zu tief und zu bleibend, als dass er eine vorübergehende Stimmung ausdrücken könnte; er gehört zum Wesen des Dargestellten. Es ist ein Kind, das Krankheit und Schmerz zu dulden gewöhnt ist und sich abmüht sein Leiden zu bezwingen.

Ohne Zweifel hat der Eindruck des Schmerzes und des nahen Todes, den wir aus diesem Kinderkopf herauszulesen meinen, den Anlass gegeben, ihn Marcellus zu nennen. Aber gerade diese Eigentümlichkeit des Kopfes macht den Namen Marcellus unmöglich.

Nicht fünfjährig, sondern zwanzigjährig, in der vollen Jugendblüte, ist Marcellus abgeschieden

„occidit, et misero steterat vigesimus annus".

So unnatürlich schien sein Tod, dass der Verdacht aufkommen konnte, Livia habe ihn vergiftet. Nichts deutet darauf hin, dass Marcellus als Kind kränklich oder als Jüngling schwächlich und leidmütig gewesen sei.

Der Schatten des Todes lagert über dem Haupte der in Schönheit und Waffenglanz strahlenden Erscheinung, die Virgil für die Phantasie seiner Hörer und Leser zurückbeschwört; der gesenkte Blick und die zusammengezogene Stirn lassen die Trauer über die frühe Erfüllung des Geschickes erkennen. Aber nur darauf deutet der das Haupt

Digitized by Google

umschwebende Schatten und der trübe Blick. Ein gewaltiger Kriegsmann, dem kein Feind widerstanden haben würde, offenbart sich in der blendenden Gestalt. Er wandelt als jugendlicher Genosse neben dem ruhmvollen Vorfahren, der auch durch persönliche Tapferkeit und Kühnheit gross war. Also gewinnen wir aus Virgil für Marcellus das Bild einer kraftvollen und heldenhaften Erscheinung. Im Leben ist er nicht trüb, sondern heiter zu denken[11]). „Laetus animi et ingenii fortunaeque in quam alebatur capax" sagt von ihm Velleius Paterculus. Wenn Marcellus als fünfjähriges Kind etwa einmal eine schwere Krankheit zu überstehen hatte — worüber jede Nachricht fehlt —, wie sollte man darauf gekommen sein, diesen Zustand in einem Bildnis festzuhalten? Aber es ist unnötig weitere Gründe gegen die Benennung aufzusuchen, wo auch nicht der Schatten eines Grundes, der für diese Benennung angeführt werden könnte, aufzufinden ist. Ohne Zweifel ist der Name Marcellus dem Kopf bereits als ihn Beugnot kaufte, im römischen Kunsthandel angeheftet worden. Die Benennung ist eine der vielen, mit denen Kunsthändler und Liebhaber nach Wohlklang und Gutdünken unbekannte Porträtköpfe willkürlich zu beleihen pflegen und die sich jeder wissenschaftlichen Erörterung entziehen.

Den häufigsten Anlass, Porträts herstellen zu lassen bot in Rom wie anderwärts das Abscheiden geliebter Angehöriger. Neben dem besonderen ius imaginum der bevorrechteten Familien war die Sitte verbreitet, das Bildnis des Verstorbenen festzuhalten und in dem Grab oder an dem Grabdenkmal anzubringen. Dies geschah in mannigfaltiger Weise, mit Statuen, Büsten, Reliefs. Aber mit Vorliebe ist die Büste verwendet worden sowohl in Rundsculptur als auch, indem die Büstenform in Relief übertragen wurde. Die Büste ist nicht die ausschliessliche Form der römischen Porträts, aber eine besonders häufige und charakteristische; sie gehört nicht der griechischen, sondern der römischen Sitte an, und gewiss mit Recht hat man vermutet, dass die Büstenform, wie sie die neuere Kunst von den Römern überkommen hat, zuerst im Zusammenhang mit den in Wachs hergestellten Masken der Ahnenbilder ausgebildet worden ist[12]).

Die Statuen und Büsten der Kaiser waren in zahllosen Wiederholungen über das ganze römische Reich verbreitet, auch die Porträts der Angehörigen der kaiserlichen Familien überaus häufig. Die Sitte Beamten und Wohlthätern Ehrenstatuen zu errichten wurde so allgemein, dass sie jeden Wert verlor. Oeffentliche und private Bibliotheken, die Gärten und die Räume der Häuser wurden mit den Porträts beliebter Schriftsteller und anderer berühmter Männer geschmückt. Aber die uns erhaltenen Porträts stammen zu einem sehr grossen Teil aus Grabgemächern und von Grabdenkmälern her. Gerade für die Büsten und zumal für Kinderporträts ist die nächste und natürlichste Annahme, dass sie für einen solchen Zweck, jedenfalls aber deshalb hergestellt wurden, um die Züge von kurz vorher Verstorbenen festzuhalten. Nur ausnahmsweise, wenn die Büste

Digitized by Google

selbst inschriftlich bezeichnet oder wenigstens das Grab, in dem sie gefunden wurde, durch Inschriften bekannt ist, lassen sich die Namen der Dargestellten bestimmen oder erraten. Weitaus die grösste Anzahl ist namenlos und wird immer namenlos bleiben müssen.

Bei dem Pourtalès'schen Kopf versagt jedes Hülfsmittel zur Namengebung. Die einzige Aehnlichkeit mit einem bekannten Kopf, die sich anführen liesse, ist eine ferne Aehnlichkeit mit Caligula. Und wer sich gestatten wollte mit Vermutungen zu spielen, würde vielleicht nicht verlegen sein, darauf hin eine Bestimmung zu versuchen. Den Eltern des Caligula, Germanicus und Agrippina, sind zwei Kinder vorzeitig hinweggestorben. Sueton berichtet von Germanicus: „habuit in matrimonio Agrippinam, M. Agrippae et Juliae filiam, et ex ea novem liberos tulit, quorum duo infantes adhuc rapti, unus iam puerascens insigni festivitate, cuius effigiem habitu Cupidinis in aede Capitolinae Veneris Livia dedicavit: Augustus in cubiculo suo positam quotiescumque introiret exosculabatur". Diese effigies kann nicht das einzige Abbild dieses Knaben gewesen sein. Aber jeder Versuch, ein Porträt mit Hülfe physiognomonischer Aehnlichkeiten bestimmen zu wollen, ist unzulässig. Denn er ist, im besten Fall, nichts als ein Spiel mit Möglichkeiten. Die physiognomonischen Aehnlichkeiten, die man zu erkennen meint, können gerade so gut auf bestimmten Gewohnheiten der künstlerischen Darstellung beruhen, wie sie bestimmten Epochen und einzelnen Künstlern eigen sind; oft sind es auch nur Aeusserlichkeiten wie die Tracht, der Schnitt des Haares, die den Beschauer irreführen. Statt alles Beweises genügt es auf eine bekannte und viel erprobte Thatsache hinzuweisen. Oft genug sind unzweifelhaft bezeugte Porträts ein und derselben Person unter den Händen verschiedener Künstler so verschiedenartig ausgefallen, dass man ohne es zu wissen niemals darauf kommen würde, dieselbe Person in diesen Porträts zu vermuten, während man ein und denselben Künstler in den verschiedensten Porträts leicht wiedererkennt und ebenso über die Zeit, in der ein Porträt entstanden ist, kaum je im Zweifel ist. Nichts führt darauf, dass der früh verstorbene Knabe, dessen Porträt wir besitzen, der kaiserlichen Familie angehört habe, dass die Trauer um ihn über den engen Kreis der nächsten Angehörigen hinausgegangen wäre. Denn es ist keine Wiederholung dieses Porträts vorhanden. Freilich hat Dubois behauptet, dass eine im Louvre befindliche Büste ähnlich sei[13]). Der einzige Kopf, auf den sich Dubois beziehen kann, ist der, dessen Abbildung ich vorlege[14]). Sie zeigt dass Dubois sich auch in diesem Falle geirrt hat.

Während wir also darauf verzichten müssen, dem Knabenkopf, den die Königlichen Museen aus der Pourtalès'schen Sammlung erworben haben, einen Namen zu geben und ihn mit den Schicksalen des julischen Kaiserhauses in Verbindung zu bringen, bleibt zweierlei jedem Zweifel entrückt fest bestehen: die Epoche, in der er entstan-

Digitized by Google

den ist, und der hohe künstlerische Wert, der ihn über die Masse der antiken Skulpturen hoch emporhebt. Aus beidem gemeinsam ergiebt sich die kunstgeschichtliche Bedeutung. Denn zu einer wirklichen Einsicht in den Gang der Kunstgeschichte kann man auf keinem anderen Weg vordringen, als indem man die hervorragendsten Erscheinungen der verschiedenen Epochen in ihrer Besonderheit lebendig zu erfassen und ihr Verständnis durch den Vergleich des einander ebenbürtigen zu vertiefen sucht.

Die falsche Benennung Marcellus hat die Epoche richtig bestimmt. Nach der Büstenform gehört der Kopf der römischen Zeit an; das äussere Kennzeichen, das der Schnitt der Haare bietet, verweist ihn in den Beginn der Kaiserzeit. Damit kommt der stilistische Eindruck überein. Er fügt sich in den Kreis der besonderen, unter Augustus aufgeblühten Kunstart ein. Aber von dieser Kunstart giebt schwerlich ein anderes der uns erhaltenen Bildhauerwerke einen gleich hohen Begriff. Dies lehrt jeder Vergleich; nicht nur der Vergleich mit dem Mittelgut, für das die bei Erörterung des Namens mitgeteilten Abbildungen Beispiele bieten, sondern auch der mit einem so ausgezeichneten Werk, wie es die Augustusstatue von Prima porta ist, oder mit dem schönen kraft- und lebensvollen Kopf, der durch das Itzinger'sche Vermächtnis in den Besitz der Königlichen Museen gelangt ist[15]). Aber während beiden gegenüber die Ueberlegenheit des Kinderkopfes keinen Zweifel leidet, ist das Verhältnis, in dem er zu einem jeden steht, sehr verschieden.

Einfach ist der Vergleich mit dem Itzinger'schen Knabenkopf. Bei diesem hat der Bildhauer dasselbe Ziel verfolgt wie der Künstler des Kinderköpfchens; er ist nur auf diesem Wege nicht gleich weit vorgeschritten. Es ist ein Unterschied der Durchführung und des Könnens, nicht ein Unterschied der Kunstart, der sich in den beiden

Digitized by Google

Köpfen zeigt. Dagegen hat der Bildhauer der Augustusstatue von Anfang an eine andere künstlerische Absicht verfolgt.

Die Künstler der beiden Knabenköpfe gingen auf die schlichteste und unbefangenste Bildnisähnlichkeit aus, glücklich, wenn sie mit der vollkommensten Naturwahrheit diese vollkommene Bildnisähnlichkeit erreichten. Sie gingen darauf aus, das Bildnis so persönlich zu gestalten wie nur immer möglich, nicht nur in den Hauptformen, sondern auch in jedem einzelnen und kleinsten Zuge. Nirgends haben sie die Formen verallgemeinert, nirgends den Versuch gemacht, durch ihre Kunst eine besondere, nicht an und für sich durch die individuellste Porträtähnlichkeit gegebene Wirkung hervorzubringen. Sie haben nicht nur darauf verzichtet irgend einen Zug von Grösse und Gewalt hineinzutragen — was durch die Persönlichkeit und das Alter der Dargestellten ausgeschlossen war —; sie gedachten auch nicht, ihren Werken den besonderen Reiz jugendlicher Frische und kindlicher freundlicher und leichter Anmut zu verleihen, weder durch die Behandlung der Formen noch durch eine bewusst gewählte Haltung. Sie stellten ihre Kunst ausschliesslich in den Dienst der individuellsten Porträtähnlichkeit, ohne jede Nebenabsicht.

Das Kinderköpfchen zeigt einen überaus schmerzlichen, der Knabenkopf einen trüben, mürrischen Ausdruck. Bei beiden denkt man unwillkürlich an Bildnisse Verstorbener. Bei Kindern und Knaben wird sich überhaupt nur selten ein anderer Anlass gefunden haben, sie zu porträtiren, als der Wunsch, ihre Züge nach dem Tode festzuhalten und ihre Bildnisse in oder an dem Grab anzubringen oder im Hause vor den Augen der Hinterbliebenen aufzustellen. Fast unwillkürlich ist bei Bildnissen, die erst nach dem Tode entstehen, der gewählte Ausdruck wehmütig, schmerzlich, auch dann, wenn das Aussehen des Lebenden heiter und frei war, — wie Virgil in seinen Versen der jünglingfreien Erscheinung des Marcellus den gesenkten Blick und die trübe Stirne verleiht. Es ist widernatürlich, Verstorbene, um die man noch klagt, lachend oder heiter darzustellen. Ihre Bildnisse werden zu Stimmungsbildnissen in dem Sinne, dass die Wehmut der Ueberlebenden in das Bild hineingetragen wird.

Nur in seltenen Fällen werden die Künstler, denen die Aufgabe zufiel, Bildnisse Verstorbener zu liefern, diese im Leben gekannt haben, am wenigsten Kinder und Knaben. Die einfachste Aushilfe war in alten wie in neuen Zeiten die Benutzung der Totenmaske, für plastische Bildnisse auch heute noch die einzig mögliche; und von diesem Hilfsmittel ist in allen Zeiten, in denen man Bildnisse Verstorbener mit der Absicht

Digitized by Google

wirklich naturtreuer, individueller Porträtähnlichkeit herzustellen gewohnt war, der ausgedehnteste Gebrauch gemacht worden — so in der Plastik der Renaissance, in der die Totenmaske teils ohne weiteres wiedergegeben wurde, teils die Grundlage für Porträts bildete, die den Schein des Lebens erwecken wollten und wirklich erwecken. Selbst bei einem Kopf von so unheimlich packender, grossartiger Lebendigkeit, wie der des Niccolò da Uzzano, hat ein ausgezeichneter Bildhauer äusserliche Spuren von der Verwendung einer Totenmaske aufgefunden[16]), und der grösste Kenner der Renaissanceplastik[17]) spricht als selbstverständlich die Sätze aus: „Konnte doch auch ein sehr mittelmässiger Bildhauer oder Steinmetz noch eine erträgliche und ähnliche Büste liefern dank dem Hilfsmittel, welches die Totenmaske, gelegentlich wol auch die über den Lebenden gefertigte Maske, darbot.“ „Selbst der gewöhnliche Steinmetz in Florenz hat so viel von dem allgemeinen künstlerischen Gefühl, dass er aus der Totenmaske ein lebensvolles Bild zu gestalten weiss.“

Was für die Renaissance feststeht, ist auch für die römischen Zeiten anzunehmen. Für die Porträts an und in den römischen Grabmälern werden meist Totenmasken als Grundlage gedient haben; wo die Porträts erst nach dem Tode hergestellt wurden, ist ein anderes Verfahren überhaupt nicht möglich: es fällt ohne weiteres mit dem altrömischen Brauch der imagines zusammen. Auch das Kinderporträt, das uns beschäftigt, ist auf Grundlage der Totenmaske gearbeitet. So fein und geschickt der Bildhauer die Spuren des Todes an Augen, Nase und Mund zu tilgen und lebensvolle Formen an ihre Stelle zu setzen verstanden hat, — die Züge des Gesichtchens sind müde und welk; vielleicht am deutlichsten in der Art wie die Ohren ansetzen und geformt sind, verrät sich der Verfall des Lebens. Der Eindruck, den die meisten Beschauer vor dem Köpfchen empfangen, dass sie ein krankes, vorzeitig dem Leben entrissenes Kind vor sich sehen, ist wohl begründet: es ist das Porträt nicht eines lebenden, sondern eines toten Kindes, das nur die Kunst — die grosse Trösterin im Leid — dem Leben zurückgegeben hat.

Auf der Höhe des Lebens und der Herrschergewalt steht Kaiser Augustus in der Statue von Prima porta vor unseren Augen. Für den Bildhauer war wirkliche und auch im römischen Sinne überzeugende Porträtähnlichkeit die selbstverständliche Voraussetzung; aber er war sich dessen bewusst, wen er darzustellen hatte. Wie die ganze Gestalt Bewunderung und Gehorsam heischend vor uns auftritt, wie das Beiwerk des Eros auf dem Delfin auf den göttlichen Ursprung hindeutet, wie die Verzierungen des Harnisches die unter Götterschutz vollbrachten Thaten darlegen, so soll der Kopf die geheimnisvolle Gewalt des Herrschers aussprechen.

Das Porträt eines Fürsten wird selten einen intimen Charakter an sich tragen. Auch wo es nicht für öffentliche Aufstellung bestimmt ist, wird unwillkürlich die feier-

Digitized by Google

lichere Erscheinung, wie bei einem öffentlichen Denkmal, erstrebt, die ohne bewusste Stilisirung, ohne eine schärfere und härtere Ausprägung der Formen nicht zu erreichen ist. Es sind dieselben Kunstmittel, mit deren Hilfe überhaupt Grösse und Gewalt der Darstellung erstrebt zu werden pflegt. Der Bildhauer der Statue von Prima porta wollte alles, was Kaiser Augustus an Herrschertalenten, an Geistesschärfe, Klugheit, Willenskraft und Selbstbeherrschung in sich hatte, in die Gesichtszüge seiner Statue hineinlegen. Er konnte sich nicht mit einer völlig unbefangenen, anspruchslosen und schlichten Wiedergabe der Natur begnügen; er hat vielmehr alle Formen auf die eine Wirkung hin durchgearbeitet und ausgeprägt, die ihm vorschwebte, — die eines historischen Charakterbildes.

Ohne Zweifel waren Livia und Augustus von dieser Leistung ganz und gar befriedigt, und mit vollem Recht. Aber wenn wir diese schöne Kaiserstatue in die lange Reihe der grossen Werke der antiken Porträtkunst einreihen, so können wir uns nicht verhehlen, dass sie nichts neues und nichts besseres bietet, als längst vorhanden war. Des eigenartig und ausschliesslich römischen ist nicht viel und nichts wesentliches in ihr. Sie giebt nichts, was nicht seit Lysipp die Bildnisse der hellenistischen Fürsten erstrebt und ebenso gut und besser geleistet hätten. Sie ist römisch hauptsächlich in dem Sinne, dass sie, in ihrer theatralischen Haltung und in der harten Stilisirung des Kopfes, einen weiteren Schritt in dem langsamen Verfall der antiken Kunst bezeichnet. Dagegen kann der namenlose, schlichte und feine Kinderkopf für uns als ein Markstein in der allgemeinen Entwicklung der Porträtkunst gelten.

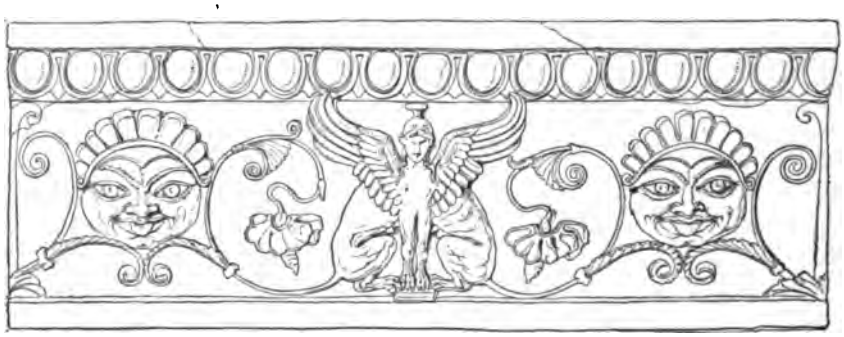
Fast zu allen Zeiten sind neben einander Porträts der anspruchlosen unbefangenen Art und solche gemacht worden, die den Anspruch erhuben, Idealporträts oder Charakterporträts zu sein. In jeder Spielart sind starke und schwache Arbeiten erhalten. Die schwachen erscheinen stets unwahr, je nach der Absicht, die sie verfolgten, in ihrer Unwahrheit bald hart und leer, bald oberflächlich, knochenlos, verschwommen und weichlich. In allen Zeiten, in denen neue und selbständige Ansätze der Porträtkunst erkennbar sind, steht am Beginn der neuen Entwicklung das individuelle Porträt, nicht das typische, das sich erst auf dem Grunde des individuellen aufbauen kann[18]). Das Ziel ist zunächst stets das gleiche: das, was man sieht, so einfach und schlicht wie nur immer möglich wiederzugeben. Aber es ist nicht nur, was keiner Erörterung bedürfen sollte, das Können des Einzelnen verschieden. In jeder neuen Epoche wird das dem Wollen nach gleiche Ziel dennoch in verschiedener Weise verstanden.

In ihrer Art vollkommen und unverbesserlich sind die besten ägyptischen Bildnisse aus den Zeiten des alten Reichs. Diese Porträts geben die Persönlichkeiten des Dargestellten mit einer Lebenskraft und Lebensfülle wieder, die nicht wieder erreicht worden ist. Aber es ist, als ob der Künstler nur das natürliche Leben, das der Mensch

Digitized by Google

mit dem Thiere teilt, gekannt und wiedergegeben hätte. Mit anderen Augen sah der altgriechische Porträtbildner den Menschen an, der seines gleichen ist, im Bewusstsein der höheren Stufe und der geistigen Ueberlegenheit über alle Geschöpfe, aber mit einer unbesorgten Unbefangenheit, mit einer ungetrübten Frische, mit einer einfachen Grösse, wie sie nur dem Jugendalter der Menschheit eigen sind.

Jeder Fortschritt, im Leben wie in der Kunst, ist nicht möglich ohne eine Einbusse. Dieselbe Aufgabe ist Jahrhunderte später aufs neue mit derselben Absicht aufgenommen worden. Aber mit dem allgemeinen menschlichen und künstlerischen Fortschreiten ist die gleich freie Unbefangenheit des Blicks verloren gegangen. Wie viel ältere Kunstwerke der Künstler des Kinderköpfchens nicht gesehen oder gesehen haben mag, — hinter ihm liegt die ganze grosse Entwicklung der griechischen Cultur und der griechischen Kunst. Bei allem Bemühen, die Natur so zu sehen wie sie ist, er konnte sie nur sehen, wie sie ihm auf der neuen Stufe der menschlichen Entwicklung erscheint, weniger einfach, aber unendlich reicher. An die Stelle der kindlichen Unbefangenheit tritt die mit Mühsal errungene Ehrlichkeit, ein neues und grosses, in die Kunstgeschichte ein, das sich in den besten römischen Porträts so glänzend offenbart. Denn der einzig bleibende Massstab des künstlerischen Könnens ist das Porträt. Von da an folgt wieder eine Jahrhunderte lang währende Zeit, ehe eine ebenbürtige, nach unserm modernen Empfinden und nach dem allgemeinen Gang der menschlichen Entwickelung noch höher stehende, vollendetere Kunst des Porträts und damit der Kunst überhaupt erreicht wird — die Bildniskunst des Donatello.



Digitized by Google

Anmerkungen.

[1]) Bullett. 1830 S. 197. 257. 259. Bullett. 1831 S. 197f. 214f. Bullett. 1834 S. 7.

[2]) Nach dieser Vorlage ist die Abbildung hergestellt, die sich bei Martha, Manuel d'archéologie étrusque et romaine S. 211 mit der Bezeichnung Marcellus findet, ohne dass eine weitere Angabe beigefügt ist.

[3]) Seneca, Consolatio ad Marciam 2: Nullum finem per omne vitae suae tempus flendi gemendique fecit; nec ullas admisit voces salutare aliquid adferentes; ne avocari quidem se passa est. Intenta in unam rem et toto animo adfixa, talis per omnem vitam fuit, qualis in funere: non dico non ausa consurgere, sed adlevari recusans; secundam orbitatem iudicans, lacrimas mittere. Nullam habere imaginem filii carissimi voluit, nullam sibi de illo fieri mentionem. Oderat omnes matres et in Liviam maxime furebat, quia videbatur ad illius filium transisse sibi promissa felicitas. Tenebris et solitudini familiarissima, ne ad fratrem quidem respiciens, carmina celebrandae Marcelli memoriae composita, aliosque studiorum honores reiecit et aures suas adversus omne solatium clusit: a sollemnibus officiis seducta, et ipsam magnitudinis fraternae nimis circumlucentem fortunam exosa defodit se et abdidit. Adsidentibus liberis, nepotibus, lugubrem vestem non deposuit, non sine contumelia omnium suorum, quibus salvis orba sibi videbatur.

[4]) Cassius Dio LIII, 30 καὶ αὐτὸν ὁ Αὔγουστος δημοσίᾳ τε ἔθαψεν, ἐπαινέσας ὥσπερ εἴθιστο, καὶ ἐς τὸ μνημεῖον ὃ ᾠκοδομεῖτο κατέθετο, τῇ τε μνήμῃ τοῦ θεάτρου τοῦ προκαταβληθέντος μὲν ὑπὸ τοῦ Καίσαρος, Μαρκέλλου δὲ ὠνομασμένου ἐτίμησεν, καί οἱ καὶ εἰκόνα χρυσῆν καὶ στέφανον χρυσοῦν δίφρον τε ἀρχικὸν ἔς τε τὸ θέατρον ἐν τῇ τῶν Ῥωμαίων πανηγύρει ἐσφέρεσθαι καὶ ἐς τὸ μέσον τῶν ἀρχόντων τῶν τελούντων αὐτὰ τίθεσθαι ἐκέλευσεν.

[5]) Mazois III Tafel IXbis, 6. S. 19. Mommsen C. I. N. 2228 = C. I. L. X, 832.

[6]) Revue numismatique Année 1848 S. 72—76 (A. Duchalais).

[7]) Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen in Rom I S. 298 f., Nr. 395. Bernoulli, Römische Ikonographie II, 1 S. 122f.

[8]) a. a. O. Ce portrait, dont l'authenticité ne peut être rigoureusement constaté, mais qui, du moins, ressemble bien à celui publié sous ce nom dans l'Iconographie romaine, est d'ailleurs très-remarquable par la vérité de son exécution.

[9]) Mau, Statua di Marcello nipote di Augusto, memoria letta all' accademia di archeologia lettere e belle arti nella tornata del 15 Giugno 1890, Napoli 1890 [Atti della R. accademia vol. XV].

Digitized by Google

[10]) Mau, a. a. O. S. 17—19. Zu vergleichen Nissen, Pompeianische Studien S. 282f. Overbeck-Mau, Pompei S. 124f., S. 638, 55. Mau, Pompeianische Beiträge S. 253f.

[11]) Im Gegensatz zu den Folgerungen, die Visconti und Mau für das Aussehen des Marcellus aus Virgil zu gewinnen versuchten, hat bereits Bernoulli a. a. O. S. 122 bemerkt: „Doch scheint der traurige Zug, den ihm der Dichter giebt, nur eine Wendung zu sein, um an seinen frühzeitigen Tod zu erinnern“ und dazu die Stelle des Velleius angeführt.

[12]) Visconti Pio-Clem. VI S. 16ff. der kleinen italienischen Ausgabe. Schöne und Henzen im Bullettino dell' Instituto 1866 S. 99f. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums S. 209f.

[13]) a. a. O. S. 24: Un buste semblable appartient au Musée du Louvre.

[14]) Die Nachweisung dieses Kopfes verdanke ich, durch freundliche Vermittelung Fr. Winters, einer gefälligen Mitteilung des Herrn Héron de Villefosse.

[15]) Beschreibung der antiken Bildwerke in den Königlichen Museen n. 399b. Friederichs-Wolters n. 1682.

[16]) Hildebrandt bei Bode, Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts. Berlin 1883. S. 26.

[17]) Bode a. a. O. S. 26. 41f.

[18]) Winter, Ueber die griechische Porträtkunst (1894) S. 6.

Verzeichnis der Abbildungen.

Tafel I und II. Marmorkopf in den Königlichen Museen zu Berlin. Kupferlichtdruck von Meisenbach, Riffarth u. Co. (Berlin) nach photographischen Aufnahmen von Fr. Winter.

S. 3. Kopf der Augustusstatue von Prima porta.

S. 6. Angebliche Marcellusstatue im Vatikan (Museo Pio-Clementino Taf. XXIV), nach einer von Dr. Pallat besorgten Photographie.

S. 7. Angebliche Marcellusstatue aus Pompei.

S. 12. Kopf im Louvre. Nach einer der gütigen Vermittelung von Héron de Villefosse verdankten photographischen Aufnahme von E. Dontenvill.

S. 13. Kopf aus dem Itzinger'schen Vermächtnis in den Königlichen Museen zu Berlin.

Digitized by Google

JAHRESBERICHT.

Als ordentliche Mitglieder wurden aufgenommen die Herren Privatdozent Dr. Kretschmer, Oberlehrer Dr. Nausester, Privatdozent Dr. Pernice. Wieder eingetreten sind die Herren Prof. Dr. Belger, Provinzialschulrat Dr. Genz, Privatdozent Dr. B. Graef. Verzogen sind die Herren Major von Alten und Dr. Kietz. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 98 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Aschersson, Assmann, Back, Bardt, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Broicher, Brückner, Büchsenschütz, Bürcklein, Bürmann, von Bunsen, Conze (Schriftführer), Corssen, Curtius (I. Vorsitzender), Dahm, Diels, Dobbert, Ende, Engelmann, Erman, Fischer Exc., Frey, Fritsch, Fuhr, Genz, Gericke, Goldschmidt, B. Graef, P. Graef, Grimm, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Hepke, Herrlich, Hertz, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Humbert, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Jessen, Jordan, Kalkmann, von Kaufmann, Kaupert, Kekulé, Kern, Kirchhoff, Köhler, Koepp, Kretschmer, Krüger Exc., Kübler, Küppers*), Freiherr von Landau, Lehfeldt, Lehmann, Lessing, von Luschan, Meitzen, Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nausester, Nothnagel, Oder, Pernice, Pomtow, Puchstein, von Radowitz Exc., E. Richter, O. Richter, Rose, Schauenburg, Schöne (II. Vorsitzender), Schröder, Senator, Stengel, von Stephan Exc., Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Freiherr von Wangenheim, Wattenbach, Weil, Wellmann, Wilmanns, Winnefeld, Winter, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Hirsch, Rubensohn.

*) Herr Schulrat Dr. Küppers ist bereits 1893 als ordentliches Mitglied eingetreten und nur in Folge eines Versehens in der Mitgliederliste des vorigen Jahres ausgelassen worden.

Digitized by Google

Digitized by Google

Photogravure Rosenbach Pfitzner & Co. Berlin.

Digitized by Google

Digitized by Google

Photogravure Meisenbach Riffarth & Co Berlin

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Photogravure Meisenbach Riffarth & Co. Berlin.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
REFERENCE DEPARTMENT

This book is under no circumstances to be taken from the Building

Form 410

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google